Искусство КИНО

1978

Искусство кино

1978

1

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета
Совета Министров СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
БЕЛЯЕВ И. К.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КАРМЕН Р. Л.
КУДИН В. А.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ Л. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Белолуцкая З. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Актриса Мерседес Каррерас (Аргентина),
Режиссер Георгий Данелия (СССР),
актриса Марианн Моор (Венгрия),
режиссер Хуан Антонио Бардем (Испания)
и актриса Мари Апик (Иран)
с призами X МКФ в Москве

На 2-й стр. обложки
Ленинград, площадь Победы.
Участники и гости фестиваля возлагают венки
к Памятнику героическим защитникам Ленинграда
в годы Великой Отечественной войны

На 3-й стр. обложки
Кадры из фильма «Обмен» (режиссер Р. Вабалас,
Литовская киностудия)
Жилювене — В. Артмане, доктор Диджюлис —
Л. Оболенский;
Стасе — Р. Разума, Витас — Г. Яковлев;
Витас — Г. Яковлев.

На 4-й стр. обложки
Лашой Эзе в фильме «Пятая печать»
(автор сценария и режиссер Золтан Фабри,
производство киностудии «Будапешт», Венгрия)

Содержание

Проблемы века — проблемы художника
3
Софико Чиаурели Великая хартия свободного творчества

Новые фильмы
10
В. Заика Новый характер
22
А. Липков Ветви дерева
33
Ю. Щекочихин «Счастье — это когда тебя понимают»
42
А. Нежный Поиск решения
47
Евг. Вейцман Эта штатная «нештатная» ситуация

Современность и экран
54
В. Широкий Жизнь и схема

Дискуссии
69
В. Михалкович Стиль кинематографа и стиль фильма
87
М. Туровская Кино — Чехов-77 — театр

Интервью между съемками
106
Михаил Волонтир, Евгений Леонов, Ия Саввина, Валентина Талызина, Георгий Тараторкин, Юрий Толубеев, Гунар Целинский В 1978 году я сыграю...

Издано о кинематографе
116
Г. Масловский К спорам о целостности фильма

Наши юбиляры
126
Анатолий Головня Блистательное мастерство
127
И. Лапиков Только правда...

За рубежом
130
Андрей Зоркий Поле творческого общения
156
Георгий Капралов Фильмы, снятые сердцем
177
Сембен Усман «Восхождение» продолжает лучшие традиции советской киношколы»
179
Синерама

Памяти товарища
189
И. Шнейдерман Ефим Добин
191
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Problems of Century are Artist's Problems

Sophiko Chiaureli — Great Charter of the Free Art (p. 3). The meditation of the People's Artist of the USSR about the new USSR constitution as the inspired stimulus for the soviet cinematographic artist.

New Films

Vladimir Saika — New Character (p. 10). Notice under the film «Your own opinion» («Mosfilm», 1976).

Alexander Lipkov — Branches of Tree (p. 22). Notice under the film «Tree of wishes» («Grusia-film», 1977).

Yury Shchekochihin — Happiness is when you is understanded» (p. 33). After the films «The last bad mark» and «The finest horse» (The central studio of the children's and youthful films by Gorky, 1977).

Alexander Nezhniy — Looking for decision (p. 42). Review of the film «The collective-farm of the collective farms» (The Union «Ekran», 1977).

Yevgeny Veistman — This regular «unregular» situation (p. 47). Notice under the films: «Business trip to the orbit» («Centrenauchfilm», 1976) and «Mastership» («Centrenauchfilm», 1977).

The Time and the Screen

Vasily Shiroky — The Life and the Sketch (p. 54). The article is dedicated to the contemporary problems of the moldavian cinema.

Discussions

Valentin Mihalkovich — The style of the cinematograph and the style of the film (p. 69). The article is devoted to the stylized tendencies of the soviet modern cinema.

Maya Turovskaya — Cinema — Chekhov-77 — Theatre (p. 87). The article is devoted to the modern interpretation of Chekhov's dramatic composition in the cinema and in the theatre.

Interview at the Shooting Site

Michael Volontir, Yevgeny Leonov, Iya Savvina, Valentina Talysina, Georgy Taratorkin, Yury Tolubeev, Gunar Tsilinsky, Gennadiy Maslovsky — In 1978 year I play... (p. 106). The artists are talking about their new parts.

Memoirs and Publications

Anything more for the discussion about the integrity of a film (p. 116). Review of the book «About the artistic integri.y of a film» by Yefim Levin.

Yubilee

Anatoly Golovnia — The Brilliant Mastership (p. 126). The article is dedicated to the 80th Anniversary of Alexandra Hohlova, actress and teacher.

Ivan Laptkov — There is only truth (p. 127).

Abroad

Andrei Zorky — Field of the Creative Contacts (p. 130). Reporting devoted to the X International Festival of the cinema in Moscow.

Georgy Kapralov — Films Making of the Heart (p. 156). Notes after the programms of the X International Festival of the cinema in Moscow.

Semben Usman — The film «Ascent» carries on the best tradition of the soviet school of the cinema (p. 177). The chairman of the judges of the XXVII International Festival of the cinema in West Berlin is talking about the Larisa Shepitko's film «Ascent», received the principal prize of the Festival «The Gold bear». Cinerama (p. 179)

In memoirs

Isaac Shneiderman — About the death of Yefim Dobin, specialist in literature, critic and theorist of cinema (p. 189).

Filmography (p. 191)

Поправка

В № 12 «ИК» за прошлый год на стр 53, левая колонка, строки 15—19 следует читать так: «и к отраженному — в картине и романе — очень важному для всего последующего периода и, как известно, очень богатому противоречиями и внутренним драматизмом отрезку русской истории».

© Журнал «Искусство кино», 1978

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел 151-02-72.
Сдано в набор 16 X. 1977 г. А-10783
Подп. к печати 14 XII. 1977.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆
Печ. л. 12, усл. п. л. 14, уч.-изд. л. 18,3
Тираж 54000 экз. Заказ 2516
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области

Софико Чиаурели,
депутат Верховного Совета СССР

Великая хартия свободного творчества

День этот — седьмое октября 1977 года — никогда не изгладится в памяти. В главном доме страны — Большом Кремлевском Дворце прозвучали торжественные и прекрасные слова: «Верховный Совет Союза Советских Социалистических Республик, действуя от имени советского народа и выражая его суверенную волю, принимает Конституцию (Основной Закон) Союза Советских Социалистических Республик...»

С этого дня четвертая советская Конституция, выдающийся документ творческого марксизма, подлинный Коммунистический манифест нашей эпохи, говоря словами Генерального секретаря ЦК КПСС, главы Советского государства Леонида Ильича Брежнева, начала «действовать, жить, работать».

Четвертая Конституция за шесть десятилетий существования первого в мире государства, начертавшего на своем знамени незыблемый закон социализма: «От каждого — по способностям, каждому — по его труду», сделавшего общественную собственность и освобожденный труд фундаментом общества... Все ее предшественницы, как и она сама, — это исторические вехи, ступени развития Советского государства, советской демократии и социалистического правопорядка. Каждая новая Советская Конституция знаменовала собой огромный, качественный шаг в движении нашего общества по социалистическому пути к коммунизму.

Первая советская Конституция — Конституция РСФСР 1918 года, подготовку которой возглавлял Владимир Ильич Ленин, закрепила победу Октября и определила классовую сущность Советского государства, как государства диктатуры пролетариата, Конституция СССР 1924 года провозгласила принципы союзного социалистического государства. Конституция 1936 года законодательно закрепила победу в нашей стране социалистических общественных отношений.

Конституция 1977 года есть Основной Закон зрелого, развитого социалистического общества, которое высшей своей целью считает построение коммунизма. Конституция — сама жизнь и жизненная программа народа, Конституция будущего, Конституция социального оптимизма. Наделяя каждого гражданина, трудовые коллективы, общественные организации и народы республик величайшими правами — политическими, социальными, экономическими, — наш Основной Закон становится могучим катализатором всенародного вдохновения, созидательного труда в области материальной и духовной, ускорителем поступательного движения страны нашей по трассе коммунизма.

XX век, вошедший в свою последнюю четверть, — переломный в истории человечества. Формируются новая жизнь и новый человек. Хотелось бы подчеркнуть необходимость чувства ответственности художника. Осознания им своей исторической миссии, ощущения себя государственным человеком, отдающим свои силы, свой ум и талант общему делу коммунистического строительства. Нормальная жизнедеятельность нашей системы — то есть точное исполнение всех функций государства, в том числе гарантирование гражданских прав — возможна лишь в том случае, если каждый гражданин и каждый коллектив четко и тща-

тельно выполняют свои обязанности по отношению к обществу. И Конституция поэтому устанавливает естественную и гармоническую связь прав и обязанностей. Они в развитом социалистическом обществе не могут существовать друг без друга! И это — необычайно важное свойство нашей Конституции, пониманием которого обязан проникнуться каждый советский человек.

Каждая эпоха создает свою культуру, свое искусство. Искусство актера трудно описать словами, его надо видеть, надо почувствовать, надо стать пленником его таланта. Искусство актера неповторимо и, кроме того, недолговечно. Бальзак называл актера «героем одного мгновения». Но сегодня, в век кино, в век великих технических открытий, актер более чем когда-либо прежде приобретает силу трибуна своего времени. Он обязан жить интересами своей страны, своего государства, своего народа, бороться за них.

Выступая на торжественном заседании ЦК КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР, посвященном 60-летию Великого Октября, Леонид Ильич Брежнев отметил достижения нашей страны в области культурного строительства, подчеркнув, в частности, что ныне «Трудящиеся стали активными участниками культурной жизни, творцами духовных ценностей. Из глубин народа вышла новая, социалистическая интеллигенция, которая прославила Родину выдающимися достижениями науки и техники, литературы и искусства. Встреча, о которой мечтали лучшие умы человечества, историческая встреча труда и культуры, — состоялась».

Мы видим, насколько богаче и содержательнее становится культурная жизнь трудящихся, сколь плодотворно развиваются в СССР все отрасли науки и художественного творчества.

Каждое новое обращение партии к народу является выражением ее неразрывной связи с массами. Особое значение имеют партийные документы, посвященные развитию духовной культуры социализма, для творческой интеллигенции, на которой лежит важная и ответственная обязанность — помогать формированию духовного облика нового человека.

Советские люди всех национальностей, всех профессий и положений и среди них мы, работники искусств, всегда связывали и связываем свои помыслы, свои устремления, свой труд, свои надежды с Коммунистической партией. В ее испытанном руководстве, в ее коллективном разуме, в ее верности идеалам ленинизма и творческом их развитии черпаем все мы силы и вдохновение. Основанная Лениным партия — вождь нашего народа, ядро политической системы нашего общества. Вот почему народ наш одобрил новое конституционное положение, которое законодательно закрепляет ведущую роль КПСС в стране, во всех государственных и общественных институтах.

Вот уже два месяца мы живем и трудимся по закону новой Конституции, явившейся зеркалом нового пути Советского государства за 60 лет. Неоднократно отмечалось знаменательное совпадение: новую Конституцию советский народ принял и утвердил в канун славного Октябрьского юбилея.

И как ни отделены друг от друга 1917 и 1977 годы по своим социально-историческим параметрам, слиты они великим единством политической активности трудящихся масс. Октябрь, золотой месяц осени, стал для каждого из нас символом больших свершений, побед и знаменательных событий. Отныне начата новая глава летописи нашего государства, жизни и трудовых подвигов нашего народа, ибо принятие Основного Закона общества развитого социализма открыло новые неизвестные доселе реальные горизонты социалистического бытия советского человека.

Для нас, представителей советской творческой интеллигенции, новая Конституция предначертала необъятный простор деятельности, гарантируя советскому художнику свободу творчества, выразив огромную заботу партии о тех, чья профессия — строить духовный и нравственный мир советского гражданина.

Новая Конституция Страны Советов обязывает нас помнить о том, что советское искусство — это прежде всего искусство высокой мысли, отражающее дух народа, его любовь к свободе, его беззаветную преданность партии, отечеству; Конституция призывает каждой

своей строкой советского художника повышать требовательность к себе, к идейно-художественному качеству произведений социалистического реализма. Новая Конституция каждым своим параграфом дает деятелям художественной культуры глубочайший источник новых тем и творческих замыслов. Она призывает отражать на экране и сцене нашу интересную, полную свершений и треволнений действительность.

Мы все — сто наций и народностей — советский народ, новая, небывалая историческая и социальная общность людей. Наше братство и единство — залог всех наших успехов. Нашего счастья, расцвета каждого из народов и всех народов вместе. Этой мыслью проникнут Основной Закон нашей страны...

Всем своим пафосом, всем свои многогранным содержанием наша новая Конституция привлекает внимание народов на всех континентах планеты. Международное значение ее огромно и непреходяще.

Огромной притягательной силой для всего человечества станет наш новый Основной Закон и потому, что он возвел в ранг конституционного установления ленинскую мирную политику Советского государства...

●

Быть гражданином Страны Советов, страны Ленина — великое счастье. Наш народ за эти годы добился жизни более прекрасной, чем она была. Разгром фашизма, давшийся нам не только великими жертвами, но и великой верой в правоту своего дела, ленинской верой, изменил соотношение сил в мире.

Даже откровенные реакционеры не могут ныне отрицать огромную роль первого в мире социалистического государства. Политика нашей партии — это политика, обеспечивающая устойчивый подъем народного хозяйства, дальнейшее повышение благосостояния народа, улучшение жизни каждой семьи, всех советских людей. Наконец это политика мира, то есть забота о счастливой судьбе каждого человека.

Невозможно жить спокойно, зная, что где-то, в каком-то уголке мира происходит кощунственная вещь — истребляются люди, истребляются дети. Главное — дети. Я сама мать двух сыновей, и мне трудно даже в мыслях допустить, что когда-нибудь моих детей коснутся ужасы войны.

Нет! Это невозможно, несовместимо с элементарной моралью и просто глупо в наш интеллектуальный космический век.

Нельзя штыками остановить стремление людей к счастью. И я уверена: в этой борьбе, в борьбе за мир, важнейшую роль должна сыграть женщина. Ведь она — источник жизни, и она вправе во весь голос требовать, чтобы не смели уничтожать жизнь — жизнь, которая рождается в муках.

Как женщина и мать я не могу без волнения читать строки Конституции, утверждающей права советской женщины. Чувство глубокой благодарности к партии и государству испытывает каждая советская гражданка — ведь у нас и только у нас женщинам предоставлены равные права с мужчинами — на земле и в космическом пространстве.

Каждая строка Конституции уже стала нормой поведения советского человека во всех сферах его жизни и деятельности.

●

Конечно же, объять все богатейшее содержание новой советской Конституции невозможно не только в одной статье, но даже в целой их серии. Нет сомнений, что Основной Закон 1977 года станет предметом научных исследований, публицистических выступлений, темпераментных эссе. Потому чуть подробней позволю себе остановиться всего лишь на двух-трех аспектах Конституции — на тех, которые особенно волнуют меня лично.

Мне довелось выступать на сессии советского парламента, обсуждавшего закон об охране окружающей среды. Для меня эта проблема тесно связана с другой — тоже животрепещущей и неотложной проблемой: охраной памятников культуры и архитектуры. Приходится констатировать, что лишь сотая часть ценностей, созданных человечеством за его историю, дошла до наших дней. И каждый из нас обязан бережно, с полным пониманием своей ответственности перед потомками, перед завтраш-

ним днем охранять не только вчерашнее, но и созданное человеком наших дней. Однако доходит ли безмерная важность этой нашей миссии до каждого из нас?

Партия и государство взяли на себя охрану исторического наследия. Исторические памятники оказывают бесценную услугу в нравственном воспитании новых поколений советских людей.

Зародившись на заре цивилизации, подлинное искусство на протяжении столетий было добрым другом и спутником человека, выразителем его сокровенных дум, чувств, намерений и свершений. В лучших своих созданиях оно выполняло и выполняет функцию глашатая гуманистических идей и принципов. Мыслимо ли представить мир без мрамора Фидия и Праксителя, поющих гимн человеческой силе и красоте, без загадочной улыбки Джоконды, без грациозности Боттичелли и жизнелюбия Рубенса, без воинствующего сарказма Гейне и могучей мудрости Толстого, без ослепительного орнамента текинских ковров и чудесной вязи русских кружев! Возможно ли, наконец, представить планету без златоглавого московского Кремля или знаменитого храма Христа во Мцхете, который стал вдохновителем дивных стихов и поэм многих поэтов.

Замечательный памятник архитектуры Грузии XII века, где в эпоху Руставели находилась известная Гелатская академия, сегодня сделался одним из центров нравственного и духовного воспитания грузинской молодежи. Здесь выступают виднейшие ученые республики, писатели, поэты, общественные деятели. Два года назад Гелатская академия стала местом, где были проведены Дни революционной поэзии Маяковского.

Мне, как любому советскому человеку, дорога каждая пядь земли, где вкраплен труд и талант многих поколений народа. Ибо народ не только сила, создавшая все материальные ценности, он — единственный источник ценностей духовных.

Выявить и сберечь тот или иной памятник истории — только одна сторона дела. Не менее важно изучить этот памятник, раскрыть его место и значение в развитии нашего государства и общества, с тем чтобы он максимально помогал нам в решении задач коммунистического воспитания народа.

Я понимаю дело охраны памятников культуры широко. Включаю в него стремление прививать всем окружающим чувство любви к своему городу и селу, острое ощущение их красоты. Борьбу против безликости, на которую обрекают многие новые районы и кварталы их бездушные создатели. Надо понять: в такой унылой «архитектурной» среде труднее воспитывать гармонических людей, обладающих чувством прекрасного. Здесь, по-моему, в какой-то степени притушиваются эстетические — а значит, возможно, и этические запросы детей. Ибо ландшафт, без сомнений, сильно воздействует на человека, формирует его духовно, эстетически и нравственно.

Я как актриса, как гражданка, как депутат счастлива, что моя страна возвела в государственный, конституционный принцип заботу о духовной красоте, образованности, знаниях советских людей. Всеми фибрами души я солидарна с моей коллегой, депутатом, учительницей из-под Алма-Аты М. Амантаевой. Заявив, что не представляет себе культурного человека, который не обладал бы четкими нравственными критериями поведения и не умел отличать действительно прекрасное от всяческих подделок под него, она предложила дополнить статью 27 и записать в ней, что духовные ценности должны использоваться для нравственного и эстетического воспитания личности. Председатель Конституционной комиссии товарищ Л. И. Брежнев поддержал это предложение, а Верховный Совет его утвердил.

И вот теперь, основываясь на этой статье и используя свое конституционное право гражданина и депутата, я хочу внести предложение об улучшении деятельности школы.

Мне кажется странным, что в школьных программах, где представлены самые разнообразные отрасли знаний — математика и физика, химия и биология, анатомия человека и черчение, география и история, физкультура и труд, — полностью отсутствуют даже начатки искусствоведения. Искусство лишь слегка, чуть-чуть задевают некоторые педагоги на уро-

ках литературы. Впрочем, как они могут «задевать», когда сам курс литературы страдает неполнотой, оставляет в стороне немало видных писателей! Разве мыслима гармоническая личность, не имеющая представления об истории и теории театра, кино, живописи? Напомню, что Маркс писал: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком».

Понимать искусство — жизненно необходимо каждому человеку, независимо от дарований и склонностей, от будущего рода занятий. К сожалению, есть немало этаких современных узких прагматиков, которые полагают, что искусство деловому человеку ничего не дает. Подобные «концепции» надо настойчиво преодолевать, ибо они неизбежно ведут к внутреннему духовному убожеству, превращая человека в функцию его узкой специальности.

Думаю, что это серьезнейшая проблема, прямо проистекающая из конституционных положений. Считаю нужным поставить этот вопрос на рассмотрение Комиссии по культуре и науке Совета национальностей, членом которой являюсь. Замечу, что Комиссия наша весьма эффективно занималась некоторыми вопросами, связанными с развитием кинематографии, в частности положением киномехаников, особенно сельских, текучестью среди них, высказавшись за повышение зарплаты этим труженикам, работающим в нелегких условиях. Шел также острый разговор о кинопрокате, в частности о закупках фильмов за рубежом. Члены комиссии указывали, что нельзя покупать картины, потрафляющие отсталым вкусам, прикрываясь чисто коммерческими соображениями. Конечно, куда сложнее продвигать к массовому зрителю фильмы высокого идейно-художественного уровня, воспитывающие интеллект, духовность, эстетическое чувство. Это требует кропотливой пропагандистской и воспитательной работы среди зрительской аудитории. И ее надо вести — последовательно, на научных началах, опираясь на глубокие знания о ее специфике. Думаю, что в этом плане нуждается в перестройке и деятельность Бюро пропаганды советского киноискусства.

Конституция, ее дух и буква требуют от нас всех — художников и организаторов кино — искать и искать пути и методы развития зрителя, требуют упорно и скрупулезно работать на этой стезе, памятуя слова Ленина о том, что художник обязан идти немного впереди своей аудитории, ведя ее за собой. Это — одна из главных миссий искусства.

У каждого из нас бывает минута, когда хочется в кинозале развлечься, расслабиться, отдохнуть от дел и забот. Развлекательная функция кино — одна из важных. Но, во-первых, «развлекательный» — не синоним пустого, глупого, пошлого. А во-вторых, произведение искусства прежде всего должно будить мысль! Наш век — век интеллекта. Надо биться, ища пути и средства, чтобы совершенствовать зрителя, мучиться, жить этим. Тогда — найдем. Убеждена: нужно и можно приобщать к непростым явлениям искусства все более и более широкий круг зрителей. Одно из средств — гибкая, индивидуализированная по отношению к разным фильмам политика проката.

●

Однако меня как актрису ближе всего касаются и глубже всего трогают положения новой Конституции, которые посвящены художественному творчеству, искусству и литературе. Статья 47 провозглашает: «Гражданам СССР в соответствии с целями коммунистического строительства гарантируется свобода научного, технического и художественного творчества».

Нигде в мире нет такой соболы творить как в нашей стране. Каждый художник волен выбирать тему, сюжет, работать в том или ином жанре. Партия говорит нам, что заинтересована в самом широком разнообразии стилей, жанров, творческих почерков, в развитии самых несхожих художнических индивидуальностей. Твори! Работай! Выявляй себя в меру своего таланта, сей разумное, доброе, вечное, участвуя в общенародных заботах, в строительстве нашего завтра, общества гуманизма и добра, в воспитании коммунистического человека. Тебе даются для этого все права, все возможности — даются широко и щедро. Народ любит и высоко ценит художника. С высокой трибуны XXV съезда партии товарищ

Леонид Ильич Брежнев провозгласил талант редкостью, национальным достоянием. Партия, Советская власть бережно растят и лелеют таланты. Каждому непредубежденному человеку видно, как бурно развиваются литература и искусство нашей страны, всех ее наций и народностей, какие крупные и непохожие друг на друга мастера украшают советский Парнас.

Возьмите наше грузинское кино. Присмотритесь к режиссерам — мастерам трех поколений. Какое поразительное разнообразие дарований, тематических пристрастий, стилей! Соревнуясь в творческом накале, пылкости, они сосуществуют, достигая каждый своей, а все вместе — общих для нашего искусства целей. Каждый говорит в киноискусстве свое слово. Сколько ярких индивидуальностей — Резо Чхеидзе и Резо Эсадзе, Тенгиз Абуладзе и Георгий Шенгелая, Отар Иоселиани и Эльдар Шенгелая, Нодар Манагадзе и Лана Гогоберидзе, Отар Абесадзе и Нана Мчедлидзе. А еще — смело выходящие на арену молодые, которым создаются оптимальнейшие условия для самостоятельной работы уже на студенческой скамье! А такие драматурги, как Сулико Жгенти и Резо Габриадзе! А... Но стоп — всех все равно не перечислишь.

Советская кинематография стала сегодня зеркалом сложных социально-политических процессов, происходящих в нашем обществе. Продолжая революционные традиции киноискусства 20-х годов, современное советское кино заняло в идеологической борьбе активную наступательную позицию. Сотням миллионов людей во всем мире оно несет правду о советском обществе, о нашем народе, правду о воплощении ленинских идей, о ленинской партии. И единственно реальным критерием его успехов мне представляется степень диалектической емкости, с какой художник, в данном случае кинематографист, подходит к явлениям окружающего мира, вмешиваясь в жизнь актом своего творчества.

Это, повторяю, следствие творческой свободы, раскованности художников, качество нашего советского образа жизни, обеспечивающего каждому безграничные возможности.

Позволю привести в пример самое себя. Мой актерский диапазон в театре и кино — от водевиля до трагедии. От «Мелодий Верийского квартала» через «Женитьбу» до «Древа желаний» и «Антигоны». Давно мечтаю сыграть свою сверстницу-современницу. Но мне с этим не везло ни в театре, ни в кино (кроме роли в фильме Наны Мчедлидзе «Кто-то опаздывает на автобус»). К великому сожалению, в грузинской драматургии нет почти современных проблемных пьес. Я полагаю, что дать нам, актерам, такие пьесы — святая обязанность драматургов. Мы ждем с нетерпением наших грузинских «Человека со стороны» и «Премию» — имею в виду не только так называемую «производственную» тематику, но шире: весь большой круг сложных и острых проблем времени. Мы обязаны помогать людям осмыслить свое время и себя в нем. В грузинской кинематографии, на мой взгляд, острых и злободневных — в хорошем смысле — сценариев и картин тоже недостаточно. Хотя серьезный сдвиг в последние годы произошел. В работе несколько фильмов, которые обещают быть интересными. И — идет глубокий поиск.

Чтобы дать пищу уму и сердцу зрителя, художник должен — кроме сугубо профессиональных способностей — обладать острым социальным зрением: суметь заметить и извлечь из сложного, противоречивого, «неочищенного» жизненного материала явление, процесс, проблему, достойные воплощения в искусстве. Без такого дара просто-таки невозможно воспользоваться свободой творчества!

Мне, наконец, повезло. Удалось столкнуться с героиней-сверстницей. Снимаюсь в картине Ланы Гогоберидзе «Диалог». Моя героиня — горожанка, журналистка. Ее профессия позволяет ей встречаться с самыми разными людьми, помогать им, вмешиваться в несправедливость, в горести, исправлять людские судьбы. Ее работа — ответственная и трудная. Моя героиня проживает нелегкую жизнь, через ее судьбу проходит история страны со всем прекрасным и тяжким, что выпало на долю народа. Она несчастлива в личной жизни, но это не ломает ее как личность. Моя героиня дорога мне тем, что в ней воплощено высокое представление о миссии человека и гражданина — главное для нее

быть полезной людям, хоть один кирпичик свой собственный вложить в общее дело. А главное ее правило — ни за что не быть пассивной созерцательницей! И я тоже, как и она, ненавижу тех, кто стоит в сторонке, сложив руки и иронически улыбаясь. Видишь плохое, несправедливое — борись с ним! Ты обязан поступать так. Это твой гражданский долг.

И едва ли не в первую голову обязан бороться средствами своего искусства художник. Сражаться со скверной. Помогать кристаллизоваться доброму, коммунистическому. До каждого из нас должно дойти чувство: я — хозяин страны, я отвечаю за все. Если ко всему, что вдали и вблизи, ты отнесешься как к здоровью и интересам твоего собственного ребенка, если это станет правилом твоего поведения, тогда ты жизнь свою, будет она длинной или короткой, проживешь не зря!..

Таким был удел и моей Сидонии в «Тепле твоих рук». Через ее дом прошла история. Да, конечно, разница между Сидонией и нынешней героиней налицо: та — крестьянка, эта — интеллигентка. Расцвет их жизней пал на разные времена. Несхожи характеры, привычки, взгляды. Но стержень у обеих тот же. Цель у каждой одна и та же: до конца отдать себя людям, народу, Родине.

Понимаю, иногда такие слова кажутся громкой фразой. Но поверьте: я говорю сейчас то и так, что и как чувствую.

Родина! Я часто бываю за границей, казалось бы, пора привыкнуть к отъездам и возвращениям. Но всякий раз, когда я после перерыва ступаю на родную землю, спазм сжимает мне горло. Нет, к этому привыкнуть невозможно — неужто я снова дома?! И это невозможно променять ни на что...

●

...В главном доме страны — Большом Кремлевском Дворце — прозвучали торжественные исторические слова: «Верховный Совет Союза Советских Социалистических Республик, действуя от имени советского народа и выражая его суверенную волю, принимает Конституцию (Основной Закон) Союза Советских Социалистических Республик...»

Как же счастлива я, как горда, что мне выпала судьба принять непосредственное участие в этом великом, глобального значения акте — утверждении нашей Конституции — Великой хартии творчества, обеспечивающей прочную основу наших дальнейших успехов на пути к коммунизму!

Сегодня мне вновь и вновь вспоминаются слова из доклада товарища Леонида Ильича Брежнева «Великий Октябрь и прогресс человечества» на совместном торжественном заседании Центрального Комитета КПСС, Верховного Совета Союза ССР и Верховного Совета РСФСР, посвященном Великой Октябрьской социалистической революции: «Заглядывая в будущее, мы должны сделать и еще один вывод. Для всех сфер жизни и развития нашего общества все большую роль будет играть уровень сознательности, культуры, гражданской ответственности советских людей. Воспитывать в человеке устремленность к высоким общественным целям, идейную убежденность, подлинно творческое отношение к труду — это одна из самых первостепенных задач. Здесь проходит очень важный фронт борьбы за коммунизм, и от наших побед на этом фронте будет все больше зависеть и ход экономического строительства, и социально-политическое развитие страны».

Октябрь изменил облик мира. Новая Конституция СССР, принятая в канун 60-летия Великого Октября, закрепившая новый рубеж в нашем движении к коммунизму, ярко и убедительно свидетельствует перед лицом всего человечества: идеи, провозглашенные Октябрем, заветы Ленина успешно претворяются в жизнь. Вместе со всем советским народом мы, деятели социалистической культуры, с невиданным воодушевлением и ясным сознанием наших исторических перспектив будем отдавать все силы во имя достижения великих целей, к которым ведет нас Коммунистическая партия.

«Собственное мнение»
«Древо желаний»
«Последняя двойка»
«Самый красивый конь»
«Колхоз колхозов»
«Командировка на орбиту»
«Мастерство»

В. Заика

Новый характер

«СОБСТВЕННОЕ МНЕНИЕ»
Сценарий В. Черныха. Постановка Ю. Карасика. Оператор А. Кузнецов. Художник Б. Бланк. Композитор Б. Чайковский. Звукооператор В. Шарун. «Мосфильм», 1976.

Безусловным и тривиальным звучит утверждение, что трудовая деятельность и связанные с ней драматические коллизии могут быть наиболее полно раскрыты лишь через человека, его характер, мысли, чувства и действия. Но истина и в том, что нельзя сколько-нибудь полно рассказать о современном человеке, не касаясь его работы, его дела. Специфичные, казалось бы, проблемы производства сегодня входят в круг интересов искусства — с ними сопряжены многие из переживаний героев, суть их поступков и решений. Герой А. Довженко забивал костыли в железнодорожное полотно, и этот труд не нуждался в специальных пояснениях. Герои фильма «Время, вперед!» В. Катаева и М. Швейцера запомнились в яростном порыве общего энтузиазма, в стремительном ритме величественной симфонии труда. Все было наглядно ясно — для понимания производственной стороны вопроса напряжения не требовалось.

Одна из кульминационных, по мысли режиссера, точек фильма — сооружение деревянного помоста — легко поддавалась энергичному звуко-зрительному монтажу.

С течением времени, с развитием прогресса производство усложняется, более сложными становятся и взаимоотношения связанных с ним людей, их проблемы. Не чувствуя этой принципиальной разницы или игнорируя ее, искусство тем самым многое теряет в своем поступательном движении, в глубине проникновения в социальную действительность.

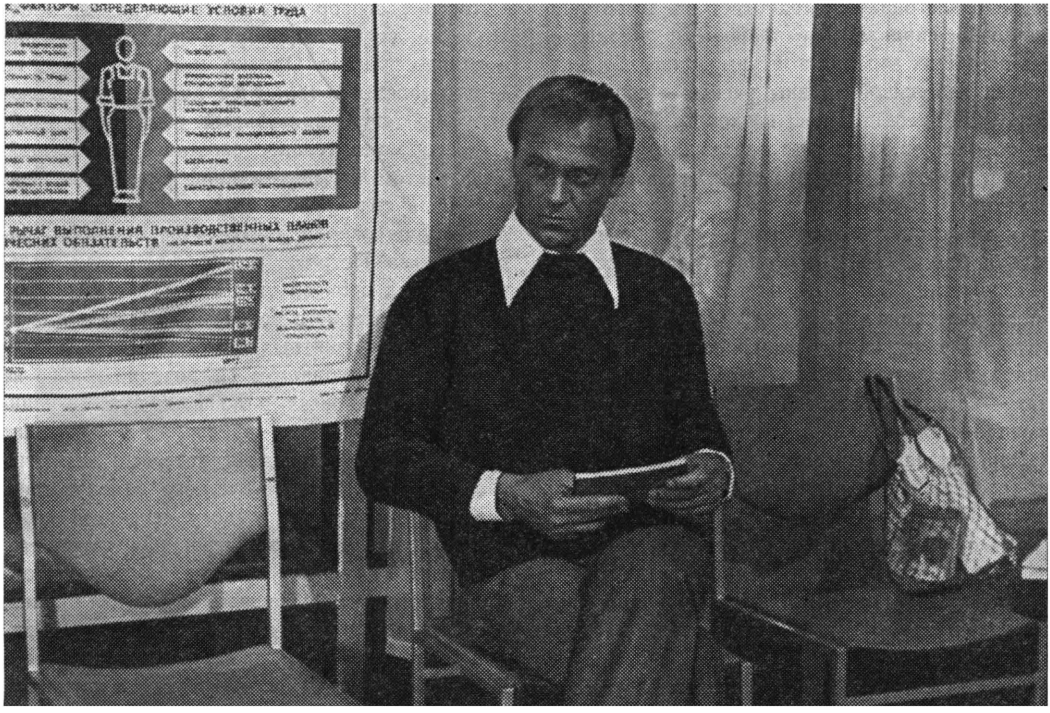
Показательно обращение Е. Габриловича и Ю. Райзмана к образу крупного руководителя в «Твоем современнике». Избранный авторами масштаб, угол зрения делают возможным, не упрощая проблему, рассмотреть ее в столкновении двух определенных позиций.

К сожалению, мы знаем и иной подход к решению темы: герои «куют что-то железное», открывают нечто «нужное и важное»... Однако туманные ссылки на важность некоего абстрактного открытия сегодня плохо убеждают, и частные достоверные детали человеческого поведения не спасают, если герои остаются в пределах геометрической схемы драматургического конфликта.

Очень важно реально представлять объективные трудности, с которыми сталкивается киноискусство, в стремлении отразить важнейшую сторону жизни современного человека.

Оптимальное сочетание достоверности конкретной «фактуры» деятельности героя с общественной важностью конфликта произведения — задача крайне сложная. О ней стоит вспомнить, приступая и к разговору о фильме «Собственное мнение». Равно как и о другой, не менее трудной проблеме.

Производственный фильм должен быть интересным (в широком смысле слова), эта сторона дела требует от нас особого внимания и специальных исследований. Одно время зрелищность пытались достичь показом новейшей техники, действительно впечатляющей по своим масштабам и сложности. Но выяснилось, что даже самые эффектные кадры такого рода оставляют зрителя равнодушным, если художник на них делает ставку. Не спасали и любовные истории, введенные в производственные интерьеры. Я говорю о тех случаях, когда они именно в в о д и л и с ь — для «оживления» схемы, для развлечения зрителей — существовали



«Собственное мнение». Петров — В. Меньшов

довеском, самостоятельным, чаще всего анемичным. Но, конечно же, смешно оспаривать саму возможность использования материала такого рода в «производственном фильме». Две стороны человеческого бытия — общественная и личная — так тесно переплетены в жизни, что каждая из них требует пристального и конкретного внимания искусства.

●

Фильм «Собственное мнение» появился, когда «производственная тема» в нашем кинематографе обрела новый опыт и открыла для себя новые возможности. К ней теперь прикован устойчивый общественный интерес. И потому особенно важно, чтобы эта тема, которая сегодня, как отметил в своем докладе на XXV съезде партии Л. И. Брежнев, «обрела подлинно художественную форму», не вернулась вновь к прежнему уровню, дающему все основания «суховато называть» ее «производственной темой». Симптомы такого процесса можно заметить в некоторых новых фильмах. В лучших же произведениях этого ряда жизнь человека на производстве все более становится не фоном действия и даже не одной из характеристик героя, но главным предметом художественного исследования. Вот и на этот раз слово «исследование» не носит привычного метафорического характера. Вместе с героем фильма В. Черныха и Ю. Карасика психологом Петровым мы действительно занимаемся *исследованием, изучением* вполне конкретных производственных отношений на крупном современном заводе.

Необычна завязка конфликта: на заводе все

обстоит благополучно, работает он достаточно ритмично, справляясь с плановыми заданиями без всеобщих авралов и штурмовщины. Значит, приезд небольшой группы ученых — социолога Бурцевой и социального психолога Петрова — не обусловлен какими-то экстренными нуждами предприятия. Для нас сначала не слишком понятно и особое внимание директора завода к подготовительному цеху — судя по всему, есть и более неблагополучные производственные участки. Все проясняется только тогда, когда участники конфликта представлены зрителю и между ними устанавливаются отношения душевного взаимопонимания. Исследования — исследованиями, а человеческие отношения — человеческими отношениями.

Парадоксальность исходной ситуации фильма соответствует доминанте образа главного героя. Поступки Петрова, с точки зрения привычного, парадоксальны. Он как бы взрывает изнутри каждую, даже самую обыденную и устойчивую ситуацию. Великолепно зная, как о б ы ч н о поступают люди, и зная, чего они ждут в тех или иных случаях от других, Петров постоянно нарушает «правила игры», не подтверждает, говоря языком социальной психологии, направленных на него экспектаций.

У истоков образа Петрова в определенном смысле можно бы увидеть, наверное, тургеневского Базарова, но есть между ними важное принципиальное различие. Если рационализм Базарова определялся стремлением вернуться к «естественной» точке зрения, стремлением, отбросив условности, начать, так сказать, запись жизни с чистого листа, то Петрову именно доскональное знание предыдущих записей позволяет неожиданно повернуть ситуацию, вернуть первоначальный смысл стертым от повседневного употребления словам, обнажить исходные и полузабытые значения привычных явлений, вещей, моделей поведения.

Вот простейшая вещь — стул. Назначение его вполне понятно. Только если стул стоит не в приемной начальника отдела кадров, а в его кабинете, то человек, вошедший не вовремя, должен либо отказаться от его использования, «забыть» о назначении стула, либо ему придется мешать начальнику говорить с посетителями, а разговор этот далеко не всегда предназначен для посторонних ушей. Рассуждение въедливо простое. Однако, наверное, никто не задумывался над тем, г д е должен стоять злополучный стул, призванный обеспечить удобное, необременительное ожидание в приемной. Уже в этом маленьком конфликте, происшедшем во время первого визита психолога в отдел кадров завода, обнажается сущность рационализма Петрова, направленного на сочетание нужд производства в целом и интересов каждого отдельного человека, создание максимально благоприятных условий для его деятельности. Рационализм Петрова не только не игнорирует человека в конфликтных ситуациях, но напротив — предполагает решение проблем с минимальными потерями человеческой энергии, психологического самочувствия.

Когда в ответ на реплику секретаря парткома об «их» методах Петров поправляет его, указывая точное направление географического Запада, то это меньше всего эффектная ирония, жест, поза. Выбитый из колеи стандартных ходов собеседник сразу же теряет нить полуавтоматической беседы и начинает м ы с л и т ь, начинает воспринимать к о н к р е т н у ю ситуацию, к о н к р е т н о г о человека. Поэтому разрушение Петровым стереотипов мысли, речи и поведения движимо стремлением и з м е н и т ь существующие привычки и уклад в о и м я одновременно созидаемого н о в о г о. И эта парадоксальность поведения Петрова, основанная на профессионально глубоком понимании взаимозависимости деталей и крупных социальных проблем, обнажает внутреннюю конфликтность самых обычных ситуаций, из которых впоследствии проистекают сложные и запутанные вопросы, связанные и с судьбами людей, и с судьбами всего завода.

Образ Петрова заявлен авторами уже в начальных эпизодах фильма, и — отметим сразу — в дальнейшем он не изменяется от столкновений с реальной действительностью. Но пока еще все впереди, и первый разговор, содержащий в себе зерна будущих конфликтов, оборвется на полуслове

Будущие антагонисты пока еще думают, что они соратники в борьбе за новое. И са-

«Собственное мнение». Олимпиада — Н. Ургант, Петров — В. Меньшов, Таня — Е. Проклова

мо это новое пока им одинаково видится в туманном ореоле неопределенных ожиданий. А ожидания настолько различны, что между собеседниками не может не возникнуть конфликт.

Итак, фильм уже начался, но авторы все еще держат нас в неведении, где разорвется цепь привычных ситуаций, где обнаружится скрытая и властная неочевидность, казалось бы, очевидного. Такая драматургическая завязка известна разве что детективу, да и то там по крайней мере преступник знает о своем преступлении. Здесь же на поверхности — лишь в общем-то незначительные, но трудно объяснимые срывы в работе подготовительного цеха.

То, что вчера было завершением борьбы — достижение стабильной работы завода, сегодня становится лишь ее началом, ибо на повестке дня — развитие производства в условиях научно-технической революции, непрерывное изменение конструкций и технологии. И выясняется, что достичь этого нельзя без планомерного изучения и совершенствования отношений между людьми, без внимания к конкретным людям с их личными радостями и огорчениями, достоинствами и недостатками, к людям, из которых складывается рабочий коллектив цеха, завода.

При первой встрече с приехавшими из Москвы учеными директор завода говорит, что он рассчитывает на помощь социологов в объяс-

нении некоторых странностей в работе подготовительного цеха.

В чем же суть позиций героев фильма в отношении к ожидаемым результатам исследований? Инициатором того, чтобы пригласить на завод ученых, был Прокопенко (Е. Карельских), которого руководство выдвинуло на должность начальника цеха, рассчитывая, что он сумеет стабилизировать работу коллектива, укрепить дисциплину. Столкнувшись с годами складывавшимся здесь психологическим климатом, с методами, не приспособленными к резко возросшей динамичности производства, Прокопенко справедливо считает, что новая технология, новые, все более сложные производственные задачи требуют не только пересмотра, но отказа от многих привычных отношений. Образ молодого руководителя, как он замышлялся в сценарии, несомненно корректировался опытом известных «производственных» пьес и фильмов и их деловых» героев.

Но, продолжая размышление, авторы сосредоточивают внимание на иной стороне героя — на том, что не может их не тревожить. Прокопенко образован и обладает широтой знаний. Он прекрасно понимает, что значительная часть возникших перед ним задач носит не инженерный и не экономический, а управленческий характер. Он и ожидает от социологов решения этих вопросов вместо него и в его пользу. Ожидает от них аргументов «со стороны», неоспоримо доказывающих правильность избранных им методов руководства. Уже здесь таится корень ошибок Прокопенко: истина науки ему как бы заранее известна. Результат заранее ясен, хотя исследование только началось. Сама наука нужна ему как система доказательств другим того, что ему лично давно понятно, как еще один аргумент в борьбе, которую он ведет с коллективом цеха. Да, руководство он понимает только как борьбу и в основном борьбу со своими подчиненными. Это не может не привести к бесплодным конфликтам, беспричинным, казалось бы, обидам, к исключению творческого начала в работе людей. Требуя полноты и абсолютности власти, Прокопенко добился ее сравнительно легко, но тут же столкнулся с невозможностью удержать под своим личным контролем все непредвиденные ситуации, с невозможностью принимать ежедневно десятки и сотни обоснованных решений, все сосредоточив в своих руках. Однажды совершенная методологическая ошибка обрастает, как снежный ком, другими погрешностями, а сам Прокопенко, не сознавая существа ошибки, упорствует. И потому, хотя мастер Гаспарян внешне спокойно читает газету, ожидая решения «главнокомандующего» Прокопенко, недолог час, когда он придет в отдел кадров за трудовой книжкой и будет искать место, где его, Гаспаряна, будут уважать и считать необходимым, а не только будут давать ему «ценные указания».

Но Прокопенко не одинок в своих заблуждениях, на его стороне другой мастер, Самсонов (Е. Буренков). Вообще-то он наш давний знакомый. В начале фильма мы видели, как он кому-то объяснял дорогу, кого-то журил за переход улицы в неположенном месте. Жаль только, что режиссер не учел психологии восприятия и мы не сумели запомнить это «лицо в толпе». Эти кадры прошли в череде других бытовых зарисовок жизни города и не приблизили нас к пониманию этого, тоже непростого человека, ставшего не только тенью Прокопенко, не только безропотным исполнителем его воли. Поддерживая Самсонова, опираясь на него, Прокопенко неизбежно оказывается в плену инерции самсоновских методов, неизбежно должен следовать за ним чуть дальше, чем самому хотелось бы, чтобы не оказаться в полной изоляции.

Уходит из цеха еще один молодой рабочий, пока еще не ас своего дела, но желающий быть им и тоже желающий чувствовать, что его ценят, ему верят, на него надеются. Начальница отдела кадров, добрейшая Людмила Ивановна (Е. Ханаева), думает, что еще можно его «поагитировать», что «сам он не знает, чего хочет». И это, наверное, правда. Но «они», молодые рабочие, новое поколение рабочего класса, уже знают, чего они н е х о т я т. Поэтому Петров поправляет Людмилу Ивановну: з а в о д у не мешало бы знать, чего хочет молодой рабочий. Один может уйти и по чисто личным мотивам. Но когда треть состава цеха

ежегодно обновляется — источник текучести кадров лежит гораздо глубже и объясняется не только очевидными причинами, легко поддающимися учету и статистике. Очень важно подчеркнуть, что исследование Бурцевой и Петрова ведется не с «нуля», они опираются на четкую теоретическую концепцию, исходящую из представления о рабочем как о творческой личности, стремящейся к полной реализации своих возможностей, к углублению своих знаний, повышению мастерства. В цехе Прокопенко этот процесс стал невозможным, потому-то и уходят отсюда люди. Да и у самого Прокопенко, строго говоря, нет детально проработанных идей об отдельном человеке, для него люди сливаются в некую однородную массу, дифференцированную только по профессиональным признакам и «призванную» функционировать по законам механизма. У Прокопенко есть концепция работы цеха, в котором люди подчинены технологии, являются производными от нее. Самсонов дополняет эту мысль своими представлениями об отдельном человеке, как безликом и строго регламентированном в своих действиях винтике. В известном смысле Самсонов осмотрительнее, осторожнее Прокопенко. Он может быть внимателен и вежлив с молодым рабочим, членом парткома завода, несмотря на явную к нему неприязнь. Но такая вежливость не стала для него нормой поведения, она дается через силу — это не уважение к человеку, а всего лишь стремление учесть коньюнктуру. Так Прокопенко и Самсонов взаимно дополняют друг друга, несмотря на многое, их разделяющее — возраст, культурный уровень, разницу в понимании закономерностей современного производства, — их неожиданно и парадоксально сближает общность нравственных установок.

Поначалу Прокопенко и Петров думают, что их столкновение не неизбежно, что проблема сводима к частным конфликтам. Но частота и амплитуда конфликтов все увеличивается. Ратующий за расширение возможностей самореализации личности Петров становится на защиту прессовщицы, которая привыкла выполнять одну и ту же операцию на одном и том же станке, и протестует против того, чтобы ее «дергали», перебрасывали с места на место. Это тоже проблема, которую командирским окриком не решить. Верное в своей основе рассуждение Прокопенко о необходимости разнообразить работу обнаруживает здесь свою недостаточность, излишнюю категоричность, оно верно, но не универсально для всех случаев жизни.

У пожилой женщины — семья, дети, домашнее хозяйство, и она м о ж е т и х о ч е т выполнять привычные операции, не требующие переучивания, повышенного напряжения. И если случай с молодым рабочим требует изучения и решения многих проблем оздоровления психологического климата в цехе, то здесь все просто. Пожилую женщину надо оставить на своем рабочем месте. Это будет удобно ей и выгодно цеху. Но именно этот простой вопрос становится одним из узловых конфликтов на пути к главному столкновению Петрова и Прокопенко. Петров вовсе не обязан заниматься судьбой женщины, и потому он легко говорит Людмиле Ивановне, что надо поговорить с Прокопенко. И тут же сталкивается с более серьезными последствиями методов молодого руководителя: как сама прессовщица не верит в заинтересованность ее личной судьбой, так и Людмила Ивановна не верит в возможность отменить несправедливое решение. Нездоровая атмосфера в цехе ведет к тому, что каждый отдельный случай концентрирует в себе все предыдущие ошибки и потому каждый следующий шаг в решении внутрицеховых проблем будет все труднее, ибо все труднее отделить этот частный случай от наслаивающихся друг на друга обид, недоразумений, ошибок. Потому-то Петров и не может ждать конца исследований. Забота о человеке для него не только теоретическая концепция, но глубоко личное дело.

Для Прокопенко вмешательство Петрова — это уже посягательство на его власть. Признание ошибки для него равносильно потере авторитета. Крепнет и его убеждение, что дело в простой неприязни: лично Петрову не нравится лично он, Прокопенко.

Разрешение пока еще частного конфликта у секретаря парткома должно было стать кульминационной точкой в подводном течении дра-

матургической мысли фильма. Здесь уже на новом уровне вновь сталкиваются секретарь парткома Константинов, Прокопенко и Петров. Замысел образа Константинова был особенно интересен тем, что авторы стремились показать молодого секретаря парткома, еще год назад работавшего, как и Прокопенко, инженером, секретаря, который учится партийной работе, еще не все знает, не все умеет, но стремится к овладению высшей математикой партийного руководства заводом. Поэтому скептическое отношении к социологии не помешало Константинову внимательно следить за работой ученых, не помешало увидеть и оценить то положительное, что может быть извлечено из их исследования для сегодняшних и — главное — завтрашних нужд производства. Разговор в парткоме выявляет эволюции взаимоотношений героев и уже предвещает грядущее столкновение, когда позиции окончательно поляризуются.

Но авторы фильма, мне кажется, упрощают многослойность и многозначность этого разговора. Ведь Петров, такой, каким он заявлен в фильме, не может не понимать, что речь идет не только о прессовщице. Речь — и о Прокопенко. Сам этот разговор должен был стать попыткой Петрова, опирающегося на поддержку Константинова, поправить (а не просто победить) Прокопенко, подсказать ему, где он ошибается. Но увлекшись полемикой с Прокопенко, авторы усиливают лишь внешнюю сторону драматизма столкновения героев. Разговор в парткоме предваряет и как бы объясняет накал страстей на последнем заседании парткома, а ведь сцена объяснения троих должна была стать гораздо большим: не просто «пробой сил», но развитием мысли о принципиальной ошибочности позиций Прокопенко.

Константинов вызвал Прокопенко и в присутствии Петрова попросту приказал изменить свое решение. Это, естественно, не устранило внутренний источник проявленной несправедливости. Режиссер и исполнитель роли Константинова А. Лазарев упустили один важный нюанс в образе секретаря парткома. До этого разговора Константинов думал, что забота о человеке предполагается и осуществляется просто в форме повышения заработной платы, улучшения бытовых условий и т. п. В разговоре с Прокопенко он начинает убеждаться в существенной неполноте такой точки зрения. Именно здесь и таится начало процесса, который приведет к остросамокритичному и программному заявлению Константинова на заседании парткома. Но актер и режиссер, акцентируя правоту Петрова, заявившего, что в данном случае Прокопенко и Константинов не очень-то отличаются друг от друга, что Константинов обязан быть иным, упустили из виду внутреннюю взаимосвязь этого эпизода и сцены заседания парткома. Авторы подчеркнули лишь сходство проблем и внешний драматизм эпизодов. Упрощено здесь и поведение самого Петрова. Ведь дело не только в психологической трудности отступиться от своего решения (а Петров говорит только об этом). В известной степени сам Петров провоцирует именно такой способ решения конфликта, заранее отказавшись от объяснений и оставив эту часть дела всецело на долю Константинова.

Назревшее и подготовленное всем ходом драматургии столкновение антагонистов происходит после окончания предварительных исследований. Однако конфликт не так уж неизбежен, о чем говорит руководитель группы Бурцева. Можно еще спокойно уехать, спокойно за два-три месяца обработать данные и затем представить заводу выдержанные в спокойных академических тонах рекомендации. Возможен ли такой поворот событий? Всем ходом повествования авторы его отрицают, подкрепляя свою позицию и логикой жизни, и логикой художественных образов. Завод не может ждать так долго. Если мы справедливо говорим, что естественные науки сейчас становятся непосредственной производительной силой, то столь же справедливо утверждение, что общественные науки становятся непосредственным фактором развития производственных отношений. Вопрос о запуске новой серии машин неразрывно связан с успешным решением управленческих и социально-психологических проблем подготовительного цеха. Потому-то и настаивает Константинов на обсуждении парткомом хотя бы предварительных результатов

«Собственное мнение». Самсонов — Е. Буренков, Прокопенко — Е. Карельских

исследований. Заявление Прокопенко и Самсонова изменяют планы секретаря, который понимает, что обсуждение серьезного вопроса может быть подменено личным столкновением Петрова и Прокопенко. Здесь есть и некая, быть может, и нелогичная, но очень жизненная правда. Бывает, симпатизируя человеку, мы стараемся оградить его от конфликта, разрушая как раз то, за что мы его и полюбили. Петров и сам не хуже Константинова понимает сложности, с которыми он столкнется на заседании, но он не может ждать, потому что для него речь идет даже не о внедрении новой конструкции, а о человеке, ради которого создаются все эти сложные устройства, счастье, духовное и материальное благополучие которого составляют цель и средство развития социалистического общества. В противостоянии Бурцевой и Петрова очень точно подчеркнуто, что отличие Петрова от окружающих определяется не профессией, не знанием социологии и психологии, а неравнодушием его натуры, стремлением быть сознательным творцом нового общества, где личное и общественное гармонично дополняют друг друга. И такой Петров не может отказаться от возможности уже сегодня, сейчас, здесь решить часть проблем. Даже если это грозит осложнениями в его собственной жизни. Право и необходимость отстаивать собственное мнение нельзя откладывать на потом, когда от этого зависят судьбы других людей, когда ты убежден в правоте своих выводов.

Бурное заседание парткома принесло, как кажется Петрову, поражение. Большинством голосов партком отклонил предложение своего секретаря рекомендовать дирекции освободить Прокопенко от занимаемой должности. Но один человек, мнения которого все очень ждали, воздержался, предоставив каждому сделать свой выбор. Это директор завода Иван Степанович Басов (П. Панков). Этот поступок имеет особое значение для итогов фильма — он заставит и Петрова и нас задуматься о необходимости понять каждого человека, понять и помочь ему найти свое место. Проблема, как выясняется, гораздо шире, у нее есть своя история и свое продолжение, поэтому так важно было детально проследить этапы конфликта Петрова и Прокопенко.

Образ Петрова был несомненным открытием в сценарии, он точно увиден в жизни: автор стремился представить его не в одной ипостаси, не с одной всепоглощающей чертой характера, а в многообразии жизненных отношений, богатстве духовной жизни. Но в образе была все-таки некая незавершенность, и объясняется она тем, что в самой жизни этот человек находится в процессе становления, уточнения своих позиций, оценок. Еще десять лет назад проблематика «Собственного мнения» не имела достаточной почвы в жизни, в достигнутом тогда уровне производственных отношений, поэтому авторам пришлось идти во многом непроторенным путем. Можно поэтому считать, что при всей своей незавершенности образ Петрова обозначает еще один этап в процессе постижения, размаха и динамики общественного развития, постижения сути огромных сдвигов в общественной психологии последнего десятилетия. Авторы идут буквально по пятам нового, еще только обозначающегося в жизни героя.

Герой «Собственного мнения» множеством нитей связан с героем «Человека на своем месте», но аналогичный тип на этот раз проделал значительную эволюцию: Петров во многом тоньше, глубже, умнее своего предшественника и в этом смысле — современнее. Ю. Карасик, выбирая того же исполнителя — В. Меньшова на роль Петрова, стоял перед сложной задачей передать это движение в глубь психологии героя, по-новому свежо и содержательно раскрыть его общественную функцию. Герой «Человека на своем месте» в общем-то не сталкивался с серьезным противником, тогда как в «Собственном мнении» ему противостоит человек с определенными убеждениями и убеждениями во многом ошибочными.

К сожалению, в фильме авторы значительно упростили проблему, ослабив и упростив образ противника Петрова. По существу, образ Прокопенко соткан из афоризмов и ассоциаций, он насквозь полемичен по отношению к героям многих других произведений, но позиция его лишена «объемности», неоднозначности, а сам он — жизненной плоти, жизненной достоверности. Ю. Карасик педалирует отрицательные стороны Прокопенко, и он превращается едва ли не в какую-то абстрактную злую силу; это временами просто противоречит произносимому тексту; между тем стремление режиссера придать образу обобщающие черты практически не имеет почвы в самой жизни. Перед Прокопенко ведь действительно стоят новые задачи, и у него нет возможности поискать ответ в конце учебника. Точно так же нет ничего плохого и в одержимости работой, стремлении «вытянуть» цех, стремлении пойти дальше, в боязни не справиться с работой. Петров не может не понимать этого. Недаром на парткоме он говорит, что Прокопенко во многом ему симпатичен. Но актер и режиссер излишне «подыграли» Петрову, не заметив того положительного, что заключено в образе молодого руководителя.

Увлекшись драматизмом конфликта, стремясь подчеркнуть его накал, авторы отказались от борьбы за Прокопенко, не признав за ним права на собственное — пусть ошибочное, но собственное — мнение, бороться с которым трудно только приказом, только наказанием. Чтобы бороться, нужно понять Прокопенко.

В сцене заседания парткома образ Петрова поэтому во многом лишается глубины и диалектичности, как-то незаметно переходит в свою противоположность: Петров борется с Прокопенко, по сути, его же методами. Пока-

зательна реакция Петрова на слова о невозможности назначить Кашкина начальником цеха, поскольку у него нет высшего образования: «А вам что важнее, разговоры или дело?» Уж кто-кто, а Петров прекрасно знает, что и «разговоры» важны. Уж кто-кто, а социологи знают, сколь насущна проблема выдвижения людей с высшим образованием на руководящие должности. Может быть, если бы мы лучше узнали Кашкина, если бы рассказ о нем не свелся к коротенькому эпизоду чаепития, мы осознали бы правоту Петрова. Но предложенные авторами в качестве характеристики Кашкина чайник и аквариум, такие домашние в этой производственной обстановке, мало что добавляют к рассказам о нем, к его собственным *словам*. Образ оказывается расплывчатым, неопределенным, и *такая* реплика Петрова по поводу *такого* Кашкина не убеждает ни членов парткома, ни зрителей. Партком не может пойти за Петровым, потому что в его предложениях ощущается та самая категоричная скоропалительность, то самое отношение к человеку, как к некой неизменной и однозначной данности, против которых Петров боролся на протяжении всего фильма. Тем обиднее, что так быстро промелькнул на экране крупный план Прокопенко, когда Самсонов предпринял последнюю отчаянную попытку повернуть ход обсуждения в свою пользу, бросив Петрову обвинение в моральной нечистоплотности. Уж этого-то Прокопенко не хотел! Здесь-то для него и начинался, наверное, процесс прозрения, мучительный и необходимый путь самоанализа. Но режиссер за этот момент «не зацепился».

На заседании парткома Петров все же одержал и победу. Пусть маленькую, не очень заметную, но очень важную. Людмила Ивановна проголосовала за его предложение, победив себя и обретя уверенность, что все вопросы решаются не где-то в мифическом «там», а сегодня и здесь, решаются людьми, в том числе и ею. Е. Ханаева в небольшой роли начальницы отдела кадров сумела создать по-своему сложный образ человека, за которым ощущаешь прожитую жизнь и угадываешь многое из несказанного ею.

Успех таких актеров, как Е. Ханаева, как П. Панков в роли современного руководителя, богатство жизненного опыта которого диктует неспешную осмотрительность решений, умение верно оценивать и ценить лучшие качества людей, очень точно указывают направление, в котором должно было совершаться движение от сценария к фильму.

Образы и конфликты сценария позволяли создать объемный и сложный мир современного завода, позволяли органичнее связать воедино судьбу героев и эпизодических персонажей. Но сложная задача соединения авансцены и второго плана, фона, решается в фильме в основном длинными, невыразительными планами города, панорамами — по лицам рабочих у станков, рабочих в проходной. Одним из важнейших персонажей, связывающим многие нити сценария воедино, была Олимпиада Елкина (Н. Ургант), раздатчица инструментов в подготовительном цехе. Как раз встреча с ней поставила Петрова в трудное положение, поставила перед непростым выбором. Объективно Елкина затрудняет работу цеха. В своем стремлении к самоутверждению она практически парализовала работу напарницы. Более того, план-заказ инструментов на следующий квартал оставлен ею на прежнем уровне, хотя объем производства увеличивается. А это значит, что Елкина сегодня сознательно планирует завтрашний дефицит, без которого она превратится в незаметную раздатчицу, лишится основанного на заискивании «уважения». Но такое поведение Елкиной диктуется и тем, что руководство цеха равнодушно относится к психологическому климату в цехе, не задумываясь над тем, что рабочие нуждаются не только в материальном стимулировании. Проблема? Да. И очень жизненная. Усложняется она еще и тем, что Петров влюблен в Таню (Е. Проклова), дочь Олимпиады, и на этом в сценарии основывалась целая цепь конфликтов, в которые вовлеклись Петров, Таня, рабочие цеха, Прокопенко, Самсонов. В фильме же Елкина просто исключена из драматургии, ее роль сведена к еще одной иллюстрации правильности выводов Петрова. В итоге обеднилась любовная линия фильма, в которой конфликты возникают из-за необъяснимо странного, наро-

чито разудалого поведения Петрова. А если бы директор не предложил Петрову остаться на заводе? Петров бы спокойно уехал? При всем понимании невозможности такого предположения в логике взаимоотношений героев иной альтернативы нет.

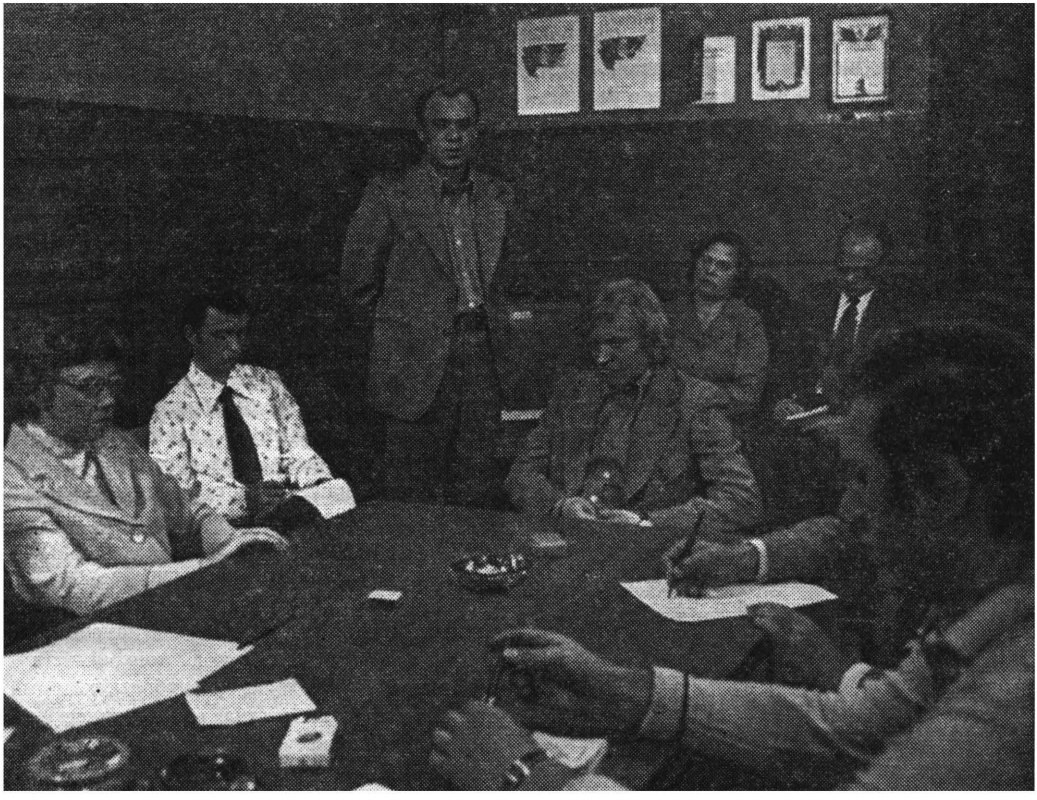
Как бы не доверяя зрителю, режиссер старается свести многообразие мотивировок поведения героев к одной краске, к одной яркой афористической фразе. Тот же Федор, соперник Петрова в его любви к Тане, показан полукомической фигурой, тогда как за ним таится личная драма. Он-то действительно любит. К счастью для всех, Петров разрушил автоматизм его отношений с Таней, грозивших обернуться браком без любви, браком «по привычке ежедневно видеться». Но боль и любовь Федора все же остались. Вот почему при внимательном отношении к психологии героев нельзя было снять проблему простым переводом образа безответно влюбленного в комический план. Пусть Федор заблуждается, когда претендует на право решать за Таню, пусть его чувство грубовато, но мы должны прежде всего понять его, а не торопиться с осмеянием.

Основой актерского дарования В. Меньшова нам представляется его умение создать образ цельного, страстного, одержимого человека, человека энергичного действия (каким и запомнился он нам и в «Человеке на своем месте» и в его, на наш взгляд, наиболее удачной роли в фильме «Последняя встреча»). В работе над образом Петрова нужны были, по-видимому, иные краски. Петров не просто умница, не просто ироничен, не просто остроумен. Эти качества р о ж д а ю т с я в сценарии у нас на глазах. Петров сам наслаждается мыслью, ищет ответ, не только изрекает результаты, но и пробует разные варианты. Он искренне волнуется за все происходящее на заводе, и поэтому тоже драматичен в своих отношениях к людям, к друзьям и противникам одинаково. Мысль, познание и оценка у него предшествуют действию, неразделимы в нем, но и не сливаются, не идут синхронно, образуя сложное диалектическое единство. Именно это и составляет глубинную основу привлекательности Петрова и определяет плодотворное направление в разработке образа современника, избранное автором сценария.

Мы уже говорили о том, как упрощение других персонажей фильма ведет к обеднению и образа Петрова. Игра В. Меньшова усиливает эту тенденцию, часто подменяя раскрытие глубины, сложности и драматичности образа любованием неким «суперменством» Петрова, которому заранее известно, что ему скажут (это отчасти объяснимо, как мы говорили раньше, но не может быть автоматическим приемом его общения с людьми) и что скажет он сам. П р о ц е с с рождения мысли, наслаждения мыслью утерян для зрителя. Стремление довести суждения и наблюдения до остроты и отчетливости газетной публицистики, стремление активизировать восприятие фильма упрощением и концентрацией конфликтов оборачивается противоположностью: герой начинает восприниматься как бы «со стороны» и теряет значительную долю зрительского соучастия.

Сделаем небольшое отступление, которое поможет нам пояснить эту главную для нас мысль. Сопоставляя сценарий и пьесу А. Гельмана с фильмом С. Микаэляна «Премия» и различными театральными постановками, можно заметить, что здесь тоже была возможность пойти путем усиления внешнего драматизма, увеличения, так сказать, «громкости» произносимых слов. Основа успеха фильма «Премия» в том, что режиссер и актеры не поддались искушению, справедливо полагая, что можно повысить общественную значимость произведения не этим, а углублением психологических характеристик, выявлением даже на плацдарме самой маленькой эпизодической роли мировоззренческой позиции. Тогда зритель становится н е с в и д е т е л е м баталий, а с о у ч а с т н и к о м дискуссии людей, слова которых выношены серьезными размышлениями, выстраданы жизнью.

В предыдущей работе Ю. Карасика «Самый жаркий месяц», отмеченной поисками на кардинально важном направлении искусства, основной просчет, как мы помним, заключался в одноплановой характеристике образа главного героя, в акцентировании всеми имеющимися у режиссера средствами одной черты его



«Собственное мнение»

характера. В новом своем фильме режиссер гораздо ближе подошел к тем позициям, овладение которыми сулит победу в существе поставленных задач. Петров, несомненно, значительно более сложен и глубок по сравнению с героем «Самого жаркого месяца». И тем не менее режиссер не достиг искомой глубины и полноты в разработке во многом нового для нашего экрана характера. Другими словами, сделав шаг вперед от своего предыдущего фильма, он перенес в свою новую работу и слабости, помешавшие успеху «Самого жаркого месяца» у зрителей.

А ведь проблематика сценария «Собственное мнение» заключается прежде всего в разгадке образа Петрова, в неотделимости его идейного мировоззренческого начала от многообразия его человеческой характеристики.

В финале фильма директор завода коротко, но доказательно объясняет Петрову суть своей позиции на заседании парткома. Спор разных точек зрения неразрешим в категориях победы или поражения, взятых как голый результат. Борьба здесь гораздо сложнее и требует не только увлеченности и уверенности в своей правоте. Сражаясь со взглядами Прокопенко, нужно сражаться и за него самого, за то, чтобы не растерять того ценного, что в нем есть. Понимание этого становится как бы итогом фильма, становится уроком не только Прокопенко, но и Петрову.

Жизнь в этом эпизоде вновь обретает многомерность. А завершенность драматургической конструкции фильма и завершенность жизнен-

ного эпизода, совпадая, все же оставляют финал открытым. Перевернута одна страница жизни Петрова, начинается следующая...

Заканчивая разговор о картине, еще раз подчеркнем плодотворность тенденции, в русле которой находится фильм «Собственное мнение». Найдя в основном верную пропорцию соотношения производственной проблематики и личных судеб, характерных для развития нашей страны сегодня, авторы сделали во многом удачную попытку создания образа нашего современника, наделенного умом, знанием, щедростью души и неравнодушным сердцем. И хотя они не добились на этом пути полной удачи, их поиск, их вклад в разработку современной темы требуют пристального изучения достижений и просчетов картины, созданной на главном направлении развития советского киноискусства

А. Липков

Ветви дерева

«ДРЕВО ЖЕЛАНИЙ» (по мотивам рассказов Г. Леонидзе)
Сценарий Р. Инанишвили, Т. Абуладзе. Постановка Т. Абуладзе. Оператор Л. Ахвледиани. Художник Л. Мирзошвили. Композитор Б. Квернадзе. Звукооператор Т. Нанобашвили. «Грузия-фильм», 1977.

Черный коршун зловеще кружит в высоком небе, а под ним, внизу, на зеленой траве, среди алого поля огненных маков — белая лошадь, беспомощно пытающаяся подняться на ноги. Но сил уже больше нет: это смерть. Так начинается фильм Тенгиза Абуладзе «Древо желаний», и уже в этих вводных кадрах задан стилистический ключ к картине, где цвета взяты в первозданно несмешанном виде, интенсивно яркие и глубокие — черное и белое, зеленое и алое, где столь же открытыми, отрешенными от полутонов житейских правд предстают и характеры героев, и вечные категории бытия: зло и добро, любовь и ненависть, радость и горе, отчаяние и надежда, жизнь и смерть. То есть, как очевидно, уже начало картины обещает фильм поэтический.

А не возврат ли это — невольно напрашивается вопрос — к этапу, которым уже переболело наше кино, к тем достопамятным ярким метафорам и наполненным значительностью символам, кои, случалось, должны были скрыть отсутствие ярких характеров и значительности сюжета, к красноречию языка, призывавшемуся не раз, чтобы подменить красноречие мысли? Впрочем, этот выпад по адресу поэтического кинематографа, как-то незаметно заглохшего у нас в последние годы, носит, как очевидно, характер риторический. Хотя бы потому, что явление это несравненно более значительно и сложно: ведь поэтический кинематограф дал не только немало прекрасных картин, но в чем-то и раздвинул наше представление о возможностях киноэкрана, умножил его язык, его жанровую палитру, влился тысячью ручейков в произведения, казалось бы, сугубо прозаические по своему складу, и в целом ряде прекрасных картин дал тот неразделимый сплав поэзии и прозы, жизненной конкретности и обобщающей философской глубины, который и создает воздух искусства, его объемное многомерное пространство. У грузинского кинематографа было немало удач на путях поэтического кино — можно вспомнить здесь и «Зонтик» Михаила Кобахидзе, и «Чудаков» Эльдара Шенгелая, и «Пиросмани» Георгия Шенгелая. Но то, что в этих фильмах было открытием, стало со временем манерой, общим местом. Поэтический кинематограф начал тиражировать себя в эпигонских копиях, в автоповторениях, лишенных глубины и своеобразия, варьирующих некий «среднепоэтический» набор драматургических ходов и режиссерских приемов. Подобные фильмы множились, а зритель их убывал, не находя в кинозалах отклика на интересующие его проблемы, не узнавая в притчах-иносказаниях живых черт современной жизни.

Студия в целом сузила за последние годы диапазон своих поисков — поисков в крайне актуальном направлении сближения со зрителем, создания фильмов, сочетающих высокую художественность с яркой, зрелищной, увлека-

тельной для зрителя формой рассказа, с современной проблематикой, которая и является основой всего кинематографического репертуара.

Трудно предсказывать зрительскую судьбу фильма Абуладзе (возможно, и она будет небезоблачной — драматургическая структура картины многолинейна, не проста для восприятия), но в любом случае это произведение, где поэзия — не внешняя к существу произведения форма, она наполнена мыслью художника, выражает неповторимость его авторского мироощущения.

Обратим внимание на одну принципиально важную особенность «Древа желаний»: поэтический фильм сделан по прозаической книге. Более того, не только прозаической, но вдобавок и документальной, автобиографической, где нет вымышленных героев — все они пришли из памяти детства автора, каждый со своей реальной судьбой, со своей истиной, в этой реальной судьбе воплотившейся.

И тем не менее Абуладзе глубоко прав, выбрав для экранного переложения книги язык поэтического кино. Прав, введя в картину отсутствовавший в книге пролог, заявляющий эту поэтическую стилистику. Ибо прозаическая эта книга — «Древо желаний» (в русском переводе она издавалась под названием «Волшебное дерево») — написана поэтом, народным поэтом Грузии Георгием Леонидзе, и все рассказанное в ней увидено глазами поэта.

«Древо желаний».
Марита — Л. Кавтарадзе

«Я протягиваю читателю эти страницы, как гору фруктов на узорном деревянном блюде, чтобы поделиться с ним золотистыми плодами моих детских воспоминаний...

Слова этой книги нашел я среди синеглазых фиалок, которые так любил собирать на лесных опушках возле нашей деревни.

Прибрежным иорским ивам читал я свои первые стихотворные опыты.

У голосистой, певучей Иори учился я музыке грузинского стиха...» — в этих по форме прозаических строках ритм музыки, сочность и многокрасочность живописи, взволнованная интонация лирики. Это поэзия.

Поэзия это еще и потому, что поэтичны сами герои книги — мечтатели, влюбленные, фантазеры — люди, одержимые какой-то странной, на иной взгляд, всецело поглотившей их страстью. «Поэты — не только те, — уверен Леонидзе, — что пишут рифмованные строки на листе бумаги. Немало и других ходит по земле — наделенных поэтическим сердцем и глазом, озаренных лучами высокой мечты».

Но при всем том «Древо желаний» также и проза с подробно и емко выписанными характерами, с индивидуальными судьбами, подчас прослеженными детально и обстоятельно, с осязаемой конкретностью жизненных деталей. По сравнению с книгой поэтическая струя в фильме усилена (это неизбежно, экран не смог бы вместить всего обширного описательного материала), но прозаическая основа фильма неизменно ощущается в полноте и точности характеров, в глубине знания той жизни, которая предстает перед нами.

По пути на экран книга претерпела и другие изменения: не всем героям нашлось место в фильме, не все их судьбы оказались досказанными на экране. Какие-то из образов потребовалось объединить друг с другом (так, пышнотелая Наргиза вобрала в себя и Наргизу из книги, и Марцию, и стряпуху Маринэ), другие утратили какие-то из своих черт — все это вещи при экранизациях достаточно распространенные, и надо сказать, Абуладзе и его соавтор по сценарию Реваз Инанишвили все изменения вносили тактично и бережно, с огромной любовью к книге, к ее поэтическому миру. Отступления от авторского текста как раз и продиктованы стремлением полнее и глубже передать его суть, не отказываясь, впрочем, и от своего режиссерского лица, своего видения мира.

Не в этих отступлениях, однако, главное отличие фильма от книги — оно в самой его конструкции. Где-то в тексте «Древа желаний», в мимоходом брошенной фразе Леонидзе назвал эту маленькую свою книжку «венком из виноградных листьев». Это не просто красивый образ, это и точно обозначенный драматургический принцип книги, где одна новелла следует за другой, не продолжая ее и не предваряя следующую, но словно бы прибавляя к тому же венку еще цветок, еще лист, вплетаясь в общее течение повествования, но существуя при этом и вполне независимо от него.

Структура фильма иная, лишенная этой непринужденной свободы. Лишь поначалу может показаться случайным соединением, «горой фруктов на узорном деревянном блюде» то множество образов, которое ее населяет: чем дальше, тем яснее вырисовывается единый несущий стержень — ствол дерева, разветвляющийся на множество ветвей, множество характеров, судеб. Это не просто врезавшиеся в память яркие лица, живые зарисовки детства будущего поэта — это концепция мира, философия жизни, рождающаяся из столкновения многих личных концепций, проповедуемых или исповедуемых героями фильма. И как обнаруживается, все те частные изменения, которые внесли авторы фильма в судьбы или характеры своих героев, продиктованы не прихотью, не случайными соображениями, но требованиями целостности фильма, его мира, его философской концепции.

Однако вернемся к экрану, к самому «Древу желаний».

...Умирает конь на лугу. «Что с тобой, Тетра?» — умоляюще спрашивает коня его молодой хозяин Гедиа. Но в ответ только немая слеза выкатывается из лошадиного глаза. Подошел дед Цицикоре, седой, суровый, скупой в словах и движениях. Нагнулся к коню, удостоверился в неминуемости надвинувшейся смерти. Сказал: «Не будем кровь мучить»,— и вытащил из ножен плоский стальной клинок.

Что возразишь против безжалостной правды деда Цицикоре? Может, и впрямь человечнее оборвать предсмертные муки коня? Но все равно сжимается сердце, когда алое пятно растекается по экрану, сливаясь с полыхающими пятнами маков. И все равно невозможно примириться со справедливостью смерти...

Среди множества героев, которые появятся вслед затем на экране, подчас жалких и нелепых, смешных и странных, дед Цицикоре выделяется своей несгибаемой прямотой. Давно уже у Коте Даушвили не было роли столь глубокой, внутренне насыщенной. Его герой знает: за каждым его словом — непререкаемая традиция, освященная веками мудрость. Он уверен в правоте своих истин и не устает проповедывать их словом и делом.

Впрочем, уже сразу обнаруживается — не только эмоционально ощущается, но и рационально постигается, — что истины деда Цицикоре далеко не бесспорны, иные из них вовсе и не истины, а просто темные суеверия. Гибель коня Цицикоре объясняет тем, что на этом косогоре растет вредная трава.

«В старину здесь, говорят, большие бои были, много врагов полегло, и вражья кровь до сих пор мстит нам, все время воюет с нами»,— объясняет дед Цицикоре своим односельчанам причину, по которой поле надо обнести изгородью.

«Древо желаний»

Проклятье тому, кто землю
Оградой обнес впервые, —

может быть, эти строки из поэзии Леонидзе натолкнули авторов сценария на сцену, в которой впервые появляется на экране Иорам (Кахи Кавсадзе), всклокоченный бунтарь в нелепо свисающем долгополом плаще. Он с ненавистью выдергивает из земли колья, отбрасывает ненавистные загородки и в подтверждение своей правоты запускает себе в рот вырванный из земли пук травы, яростно перемалывая его челюстями. Глядите, словно бы возглашает он во всеуслышание, нет никакого вреда от этой травы!

По привычным драматургическим канонам здесь бы и завязаться конфликту. Однако конфликт тут же и исчерпывается, сюжетная линия обрывается, и дальше, до самого финала фильма, эти два героя будут существовать как бы в непересекающихся плоскостях, будут сталкиваться не сами они, а их жизненные позиции, истины, ими утверждаемые. Собственно, также соотносятся друг с другом и все иные герои картины: важны не личные их взаимоотношения, симпатии и антипатии — важны взаимоотношения их правд; все иное лишь следствия.

Истина Цицикоре в утверждении порядка вещей такого, каков он есть. Образцом для того, что есть, является старина. В старину все было лучше — и солнце ярче, и народ крепче: мужчины были мужчинами, женщины — женщинами, горы — горами, равнины — равнинами. Все истинно, что идет испокон веку, и все должно оставаться на своих местах.

— Долой все, — возглашает Иорам, — долой этот мир филистеров и лилипутов, рабов и тупиц, долой затхлую деревенскую гниль, долой царя, попов и жандармов.

Цицикоре страшит надвигающийся ураган революции, ведь не только царей похоронит он — прахом, говорит Цицикоре, пойдет труд и пот людей. Иорам этот вселенский ураган зовет. Он ждет его с нетерпением. Он даже по временам прикладывает ухо к земле, чтобы послушать, как там, не близка ли уже революционная буря? Эта прямолинейно наивная реализация словесного тропа могла бы показаться не только ироничной, но даже и пародийной (боюсь, что иной строгий критик скажет — кощунственной), если бы авторы всерьез намеревались показать образ революционера. Но разве таков на самом деле Иорам? Да нет же, он всего лишь деревенский мечтатель. И хотя про него поговаривают, что карманы его полны бомб, что сам он делает их, запершись в амбаре, — какие там бомбы! Он лишь словами способен сотрясать деревенскую тишину, проповедуя анархию, мятеж, отрицание привычного хода вещей.

Есть еще один проповедник великих истин в этом селе. Он появляется в надвинутой на уши черной шляпе, окруженный толпой ребятишек, вещая им о канувшем в пучину моря солнце Грузии. Это Бумбула (Эроси Манджгаладзе), то ли школьный учитель, то ли просто энтузиаст-самоучка (этот образ несколько отличен от Чорехи, героя Леонидзе, послужившего ему прототипом, и несет в себе иной, много более ироничный смысл: это не просто «беглец в минувшее», «мечтатель, прилепившийся сердцем к былому», но шумный пророк национальной идеи, провинциальная копия с более крупных, не только лишь грузинских образцов).

Бумбула не устает причитать над ранами Грузии — «бездыханного барса», плакать над ее древними камнями. «Время бумажных мечтателей прошло», — декламирует он, призывая своих маленьких слушателей посвятить себя возрождению родины. Но когда, оторвавшись, наконец, от парящих ввысь слов, глаза его касаются грешной земли, то оказывается, что «ослы несчастные» успели удрать, подтвердив тем самым, что бумажные мечтатели теперь не в чести.

Эти трое — Цицикоре, Иорам и Бумбула — выступают на экране как идеологи-проповедники, познавшие некие всеобщие истины и пытающиеся сделать их всеобщим достоянием. Есть и другие герои — не проповедующие, но исповедующие свои истины, нашедшие в них свой путь к счастью, или если не к счастью, то хотя бы к примирению с жизнью.

Таков Элиоз, нищета которого, по описанию Леонидзе, была совершенно беспредельной. «Уж так нищ, так жалок, что голодный пес у

него из рук хлеба не возьмет!» — говорили про него в деревне.

Отар Мегвинетохуцеси, играющий Элиоза, наделил его детской наивностью и восторженностью святого. Он погружен в свою призрачную мечту о чуде — о волшебном камне, превращающем все в золото, о курице, несущей золотые яйца, о ясной рыбке, исполняющей все желания, о сказочном дереве, избавляющем от бедности всякого, кому посчастливится отведать его плод. Вместе с Элиозом эти безумные поиски делят и его дочери — три девочки с недетски печальными глазами, навряд ли уже верящие отцовским фантазиям, но боящиеся спугнуть его хрупкую мечту, как боятся потревожить тяжелобольного, на минуту забывшегося крепким сном. «Причудливыми грезами, рожденными его воображением, — сказано о нем у Леонидзе, — защищался он от жестокой, диким зверем когтившей его действительности».

С реальностью Элиоза не связывает ничто: он живет в доме, похожем на скворешню, и сам, как птица небесная, не сеет, не жнет, все высматривает в свой «бинокль» (осколок бутылочного стекла на лорнетке-прутике) примечтавшееся чудо. За мечту эту в конце концов он расплатился жизнью — замерз на верхушке дерева, простого, не волшебного, так и не дождавшись своего чуда, своего счастья.

И все же, глядя на эту нелепую, странную фигуру, мы проникаемся не осуждением («глупец! безумец!»), не жалостью к нему, а нежностью, сочувствием и даже чем-то близким к восхищению — ведь так он человечен в своем странном чудачестве, так беззащитен перед жизнью! И еще: при всей слепоте своей, он, не в пример многим, сумел увидеть, распознать то настоящее чудо, которое пришло к ним в деревню, — юную Мариту, прекрасное земное чудо, которое просмотрели и погубили «зрячие» люди, но об этом надо говорить позже.

Подобные же чувства — не жалость, не презрение, а добрую, грустную, полную тепла и сочувствия улыбку — вызывает и Фуфала («икона», «боженька»), странное созданье, бродяжка с перемазанным белой пудрой лицом, наряженная в драные кружева. Непривычно видеть в этом облике Софико Чиаурели, столь знакомую нам по множеству ролей и столь неузнаваемую в этой.

Фуфала тоже живет в мире грезы. Ее греза обращена в безвозвратное прошлое, в мир воспоминаний, когда она слыла первой красавицей и женихи толпами осаждали ее, а телеграфист Гобо даже жизни себя лишил — и все из-за любви к ней. Но она, Фуфала, не любила никого — любила только Шиолу: не было на свете равных ему, но погиб он в бою, пронзенный вражьими стрелами.

Мальчишки дразнят Фуфалу, сплетницы злословят о ней и из жалости вслух хвалят ее красоту, мужики грубовато подшучивают, а она даже отругивается от них с какой-то ленивой неохотой. Ее мало заботят притворная лесть и непритворная злоба — она живет в своем иллюзорном мире, более реальном для нее, чем сама реальность.

Наверное, найдутся и те, кто упрекнет авторов за их упрямую страсть коллекционировать странных героев, чудаков, фантазеров, «людей однобоких, в одну сторону тесаных, одним глазом видящих» (Г. Леонидзе). Разве таков нормальный облик нормального села? Верно, конечно. Напомним только, что все эти герои пришли со страниц автобиографической, документальной книги Леонидзе — больше того, в ней еще немало персонажей, которые могли бы продолжить этот долгий ряд чудаков, людей не от мира сего. Был там и наивный цирюльник, отец двенадцати детей, бросивший свой дом, чтобы ехать уговаривать царя прекратить войну; и выживший из ума старик военный по прозвищу Гитара-майор; и бывший князь Кадор, который никак не мог понять, почему свершившаяся революция лишила его наследных владений, почему ревком не хочет оставить ему всего-навсего один луг. Может, и сохранились они в памяти поэта со времен детства именно благодаря странности своей, непохожести на других. Как видно, и авторам фильма дорога именно эта необычность, человечность этой необычности. Ну, а что до того, что «нечудаков» в мире больше, чем чудаков, то фильм ведь и не претендует на некое среднестатистическое описание предреволюционной деревни — он о другом.

Тенгиз Абуладзе, в общем-то не склонный к пространным интервью и изложению своих авторских замыслов, иначе как на самом экране, по поводу «Древа желаний» тем не менее высказался (весьма лаконично все же) в пояснительном очерке, входящем в комплект рекламных материалов к фильму.

«У каждого персонажа, — пишет Абуладзе,— свой идеал. Один боготворит небо, другой — землю, одни поклоняются плоти, другие возвеличивают дух, одни умерщвляют плоть, другие — души. Исходя из своей мечты, одни становятся похожими на великанов, другие — на карликов. Тень и свет. В основу мироздания заложено и то и другое, и извечной темой художника было и остается исследование взаимодействия этих двух начал. Однако мы вовсе не собираемся иллюстрировать их противоположность. И конечно же фильм не о том, что и те и другие имеют одинаковое право на жизнь. Упомянутое нами взаимодействие двух начал переплетено в сложном узоре жизни, который мы и пытаемся разгадать».

Ну что же, такова в данном случае и задача критика: идя вслед за мыслью художника, разгадывать ее сложный узор, ту жизненную философию, которая рождается из столкновения позиций экранных героев.

Мы говорили здесь о чудаках и мечтателях, но вот персонаж, который твердо стоит ногами на земле, хотя по сану своему, казалось бы, больше должен был бы думать о небе. Это поп Охрохине, сочно сыгранный Рамазом Чхиквадзе, суетливый, корыстный, с блудливо бегающими глазами. В селе, столь густо населенном проповедниками и идеологами, именно он — смешно это или не смешно — являет собой завершенный тип конформиста, лишенного каких-либо основ веры и привязанностей к традиции. Ему безразличны древние камни Грузии, на которые молится Бумбула, — Охрохине их таскает к себе во двор для каких-то хозяйственных надобностей. Его ничуть не задевают анархические проповеди Иорама — он не верит, что когда-либо дойдет до революции. Он вообще не склонен думать о будущем — есть настоящее: пышнотелая девка Наргиза, волнующая его плоть, собутыльники, с которыми он разъезжает «справлять поминки». Над телом замерзшего бедняги Элиоза Охрохине крестится с ленивой поспешностью, без тени скорби или сожаления, только лишь по долгу службы. Вера и есть для него надоевшая служба, способ без особого труда зарабатывать червонцы. Душа его не склонна заботиться о вечном, он весь в земных помыслах.

Герой книги Леонидзе — поп Сирах, послуживший основой этого образа, в оправдание своей устремленности к мирскому любил вспоминать народную поговорку: «Если дьявол строит дом, принеси и ты хоть один камень». Он и впрямь не один камень вложил в фундамент всевозможных мирских дел, а кому они угодны — богу ли, дьяволу ли — не все ли равно?

Так что, как видим, очень непохожи друг на друга обитатели этой деревни: мечтатели и реалисты, пламенные проповедники и печальные отшельники, покорившиеся своей судьбе и бунтующие против нее, просто крестьяне, предпочитающие лишний часок вздремнуть, — все равно этот мир не исправить к лучшему. Чем же проверяется кредо каждого из них? Ведь фильм «не о том, что все имеют одинаковое право на жизнь». И это не только лишь словесная декларация — таково действительное существо позиции авторов: они вовсе не отказываются от своей моральной оценки, от своего суда над героями.

Пробным камнем для каждого является сама жизнь. Впрочем, понятие «сама жизнь», как очевидно, достаточно неопределенно и растяжимо. Есть, скажем, жизнь плоти и жизнь духа, и далеко не всегда сливаются они в гармоническом единстве. Так что и в фильме проверка истин и принципов начинается с самого простого — с их отношения к земной стороне бытия. Воплощает ее крестьянская девка Наргиза (Темина Туаева), пышущая здоровьем, обилием телес, радостной полнотой жизни. И, видно, не случайно каждого из «проповедников» авторы так или иначе сталкивают с ней, заставляют проявить свое к ней отношение. Кстати, думается, именно в этом причина того, что несколько героинь книги превратились на экране в единый образ — в Наргизу: дело не только

«Древо желаний». Фуфала — С. Чиаурели

в том, чтобы сократить «населенность» и без того насыщенного лицами экрана, но в том, главное, чтобы привести к единому знаменателю, единой точке отсчета величины сопоставляемых характеров и человеческих позиций.

Иорам при виде Наргизы теряется, цепенеет, его бунтарский дух мгновенно выветривается, взгляд опускается вниз, он покорно позволяет вешать себе на уши сережки из черешен — перед Наргизой он беспомощен, как ребенок. Бумбула без пользы поучает Наргизу, а заодно и домогающегося ее милостей попа Охрохине, что «человек в первую очередь не «гомо сапиенс», а «гомо моралес». А твердокаменный Цицикоре, начав было срамить ее за вольность нрава, как-то вдруг комкает свои поучения, ощутив рядом с собой горячее дыхание и колышащийся бюст, заставившие и его вспомнить, что сделан он из живой плоти. Эти вроде бы малосущественные, мелькнувшие там и сям эпизоды задолго до финала картины уже ставят под сомнение истины, возглашаемые героями — «проповедниками», показывают недостаточность, умозрительность всех этих истин, их неспособность вместить в себя простоту и сложность живой жизни. А ей, жизни, тесны любые мерки, ей нужен весь мир, а не прописи правильного и неправильного, полезного и вредного.

Ну, а что до попа Охрохине, то он-то уже ни-

как не робеет перед могучей плотью Наргизы, хотя, как кажется, и не слишком многого достиг в пылком своем вожделении. Только устремленность к земному говорит не о полноте его бытия. Будет в фильме другой пробный камень — отношение героев к красоте одухотворенной, к любви высокой, и здесь Охрохине до конца проявит свою ничтожность и суетность: рядом с голодными мечтателями и фантазерами он, благополучный и сытый, окажется самым нищим из всех — нищим духовно.

Мы уже говорили здесь, что конструкция фильма подобна дереву, разветвляющемуся густой кроной ветвей. Несущий ствол этого дерева — история любви Мариты и Гедиа.

Марита появляется на экране из серой туманной мглы, окутавшей деревню и горы, поглотившей цвета земли и свет солнца (оператор Ломер Ахвледиани великолепно умеет не только заставлять цвет звучать в полную яркость, но и гасить его, сводя изображение к блеклой, монохромной, даже не черно-белой, а серо-серой гамме). Но само появление Мариты и есть возвращение солнца. «О, боже, не солнце ли спустилось на землю?» — шепчет в изумлении чудак Элиоз, ради этого волшебного зрелища прервавший свои поиски чудо-камня, обещающего ему несметные богатства.

В этой девочке, в чертах ее лица, в улыбке, в легкой хрупкой фигуре, в походке, движениях (удивительно точен выбор на эту роль шестнадцатилетней Лики Кавтарадзе, ученицы Тбилисского музыкального училища) — то редкое сочетание скромности и изящества, простоты и утонченности, красоты и духовности, которое и заставляет нас верить в «божественность» этого человеческого чуда.

Мужик Кориа, грубоватый шутник и насмешник, меняется в лице, увидев ее — дева Мария пришла на землю! Влюбленный Гедиа спрашивает у Мариты: «Может, и ты кусочек солнца?» «А как ты думал», — очень просто отвечает она.

Среди многочисленных образов фильма есть и будущий автор «Древа желаний», пока еще мальчишка Георгий Леонидзе по прозвищу Батула. Он мелькает во многих эпизодах картины как свидетель их, редко — участник и в общем-то не слишком запоминается, ибо сюжетной функции не несет и не в нем выражен авторский мир поэта. Этот мир растворен во всем образном строе картины и важнейшая часть его — Марита. Ей отдана та воспринятая от народа поэтичность, пантеистичность восприятия мира, которая наполняет книгу Леонидзе. Восприятие ребенка одухотворяет мир книги; он ссорится с абрикосовым деревом и стыдится укоризненного взгляда быка, которого пришлось его матери, вдове, продать незнакомому человеку. Он верит, что вся природа оплакивает смерть Мариты.

«Земля сраму не имеет — но трава от стыда спряталась, ушла в землю...

Солнце вдруг разгорелось, вспыхнуло — словно отторгнутая частица его, Марита снова соединилась с ним.

Умерла Марита, затмились горы, опустела земля, расплавились камни, рухнули скалы.

Так говорил народ.

...И теперь Марита сияет в небе звездой».

Марита из фильма и смотрит на мир этим же очеловечивающим все вокруг взглядом ребенка или поэта: «Знаешь, Гедиа, — говорит она возлюбленному, — вокруг нас все живое, у всего есть душа, роса на земле — это слезы земли, и смеяться умеет земля... А знаешь, там, где упадет материнская слеза, вырастает фиалка».

Последние слова взяты прямо из книги и наполнены там особым значением. Они — из посвящения, обращенного к матери поэта. «И думалось мне, — вспоминает об этом народном поверье Леонидзе, — что матери со всего света плакали здесь — так густо были усеяны фиалками весенние лужайки и поляны в окрестностях нашего села...»

Потому и в картине столь важен — намного больше, чем в книге, — образ Мариты. Она не просто героиня повести о погибшей любви, она — душа поэта.

Мариту против воли, вообще не спрося ее воли, выдают замуж за богатого овчара Шете. «Гедиа парень неплохой, — убеждает отца Мариты дед Цицикоре, — но бедный, несостоятельный. Разве он может создать хорошую жизнь твоей девочке?»

Какое дело Цицикоре до чужой семьи, чужой

«Древо желаний»

любви, чужой свадьбы? Но нет, он и здесь ощущает себя ответственным за все, не только за село — за всю Грузию. «Немного нас, грузин, на свете, и потому все хорошее и породистое мы должны беречь и умножать... Если ты, Чачика, добра желаешь своей стране, выдай Мариту за Шете».

Столкнулись любовь и догма — победила догма. Венчанье в церкви заставляет вспомнить «Мольбу» Абуладзе. Вот так же и там в финале венчали деву, идеал поэта, с козлоногим чертом.

— Продали! Продали! Люди, пресвятую деву Марию продали!.. За красненькие червонцы продали! — кричит мужик Кориа, проклиная «чертова законника» Цицикоре.

Свадьбу правит Охрохине; потом он будет второпях делить с дьячком скомканные ассигнации: не все ли равно, кого венчать, с кем венчать. «Если дьявол строит дом, принеси и ты хоть один камень...» Он и принес.

Сцена свадьбы идет в стык за сценой драки Гедии с Шете. Подбежали двое, пастухи — один низкий, скособоченный горбом, — оглушили Гедию камнем по голове. Жив он, нет ли — трудно понять. Мир погружается в осеннюю мглу: уходит красота, разрастается уродство, уходит тепло, разрастается холод. Кто знает, может, и бедняга Элиоз не замерз бы, если бы по-прежнему светил на земле этот кусочек солнца, Марита?

Усадьба Шете ломится от добра — лари,

кувшины, корзины, кони, мулы, овцы. Но любви нет. Все пусто, постыло. Шете уходит с пастухами в горы, собирается в дорогу — Марита безучастна, ни разу даже не выглянула во двор. Всю накопившуюся злость он срывает на маленькой птичке, некстати залетевшей в комнату, когда он зашел прощаться, — хлещет по воздуху плетью, настигая ее, круша горшки и короба, кули с мукой, пока, наконец, не падает на пол изуродованный птичий трупик с перебитыми крыльями.

Время остановилось для Мариты. «Наскучил мне холод, — шепчет она, одинокая в чужом сй доме, — истосковалась я по зелени, свету. Приди же скорей, весна, обогрей меня, солнышко». И здесь появляется Гедиа — «не смог не прийти, сердце бы разорвалось». Злой глаз свекрови видел их в эту минуту, когда стояли они, обнявшись, светящиеся любовью, и она просила его: «Уйди!», желая, чтобы он не уходил никогда.

Драматургическое развитие к финалу обретает напряженность сжатой пружины. Никаких поясняющих, описательных кусков — есть лишь причины и следствия. Оказалась излишней сцена из книги, где Цицикоре убеждал односельчан в необходимости суда над Маритой — все ясно и так. Авторы ограничились той сценой (у Леонидзе отсутствовавшей), что была много раньше, — где Цицикоре настаивал на замужестве Мариты — этого достаточно. Там — причины. Остальное — следствия.

...Глухой гул нарастает в тумане, заполняя тишину окружающего пространства, едва слышный, но кажущийся оглушительным в безмолвной неподвижности мира. Из тумана выплывает силуэт толпы, с неумолимой медлительностью движущейся на нас. Впереди — верхом на неоседланном осле, лицом к хвосту, в прилипшей к телу мокрой рубахе — Марита. Рядом Шете, держащий ее за руку. Рядом — Цицикоре, движущийся с решительностью библейского пророка, пришедшего в мир искоренить скверну. Рядом — поп, блудливый жулик, и в этом деле участвующий без души, без веры в его правоту, потому лишь, что привык быть с теми, кто в большинстве. Мальчишки швыряют комья грязи в лицо Марите. «Никому не позволим деревню позорить», — шипят деревенские сплетницы. Бегут навстречу крестьяне — дети и взрослые, вливаясь в разрастающийся вал шествия.

Трагедийной мощью полны эти скупые, лишенные цвета кадры. При всей конкретности, знакомости лиц, проходящих перед нами в этой сцене, воспринимается она как пришедшая из вечности, как притча на все времена о слепоте косной толпы, предающей поруганию красоту, чистоту человеческую, душу поэта.

Все многочисленные силовые поля сюжета замыкаются в этой сцене, все экранные характеры приходят здесь к своей завершающей точке, к моральной оценке своего существования. И окажется, что нравственная высота на стороне тех, кто не учил других, как жить по заветам «дедовской морали», а просто, хорошо ли, худо ли, жил своей жизнью. Проклянут Цицикоре и мужик Тагрия, тот, что предпочитал часок поспать, чем браться исправлять к лучшему род человеческий, и насмешник Кориа, и пышнотелая девка Наргиза, которая к проклятью прибавит еще и увесистый ком грязи, метко запущенный в лицо Цицикоре. Возвысится в наших глазах Иорам, ибо на этот раз его вечное «нет» «тупицам, болванам, филистерам и лилипутам» окажется до конца справедливым: он встанет на пути шествия, призывая гильотину на головы вдохновителей позорного судилища.

А Бумбула спрячется за ставнями своего дома, еле слышно пробормотав: «Какая жестокость!» Почему же ты, так скорбевший о солнце Грузии, не вступился за эту малую, прекрасную его частицу? Почему, готовый сражаться за камни родины, не сделал ничего ради живого человека? Разве история народа только в его камнях? Разве кровь, пот, слезы, надежды, прозрения всех поколений не живут и в самом человеке, в его рождавшейся веками душе?

Зрелище этого шествия, трагедия настоящей, невыдуманной любви заставит Фуфалу признаться перед всеми, что не было Шиолы — нет и не было у нее никого на свете.

Наперерез толпе бежит Гедиа — в отчаянии и ярости, но грохочет выстрел, и он, осекшись на бегу, падает на раскисшую, грязной кашей

плывущую под дождем землю. Кто стрелял? Не важно, кто стрелял, нам не нужно видеть лица убийцы. Все, кто шел в этом шествии, — убийцы; уже самим фактом присутствия здесь они одобрили линчевание любви. Они все виновны.

Не выдержав гибели любимого, падает Марита. Она умирает, оставленная всеми, на холодной и грязной земле, окутанной пеленой тумана. Она пришла из тумана и ушла в туман. «Затмились горы, опустела земля...»

Через много лет поэт, вернувшийся в края своего детства, найдет развалины дома Марты, поросшие густым бурьяном, травой забвенья. Но вопреки всему растет на пепелище старого очага гранатовое дерево с огненно-алыми цветами. И из памяти детства встает образ девочки, дочери Элиоза, молящейся о чуде-дереве, «древе желаний»: «Господи, помоги мне найти, помоги мне найти». Ничто не проходит бесследно, не умирает красота мира, не умирает и в душах человеческих жажда прекрасного, мечта о чуде.

Но не только об этих вечных поисках «древа желаний» идет речь в фильме. Речь идет о самом древе жизни, сплетенном из множества человеческих судеб, стремлений, желаний. Оно живо, это дерево, пока венчают его живые ветви, разные, отличные друг от друга, каждая по-своему прекрасная, каждая по-своему корявая. На то оно и дерево, а не тесаный столб. В его кроне всегда тень и свет, добро и зло, радость и горе, отчаяние и надежда.

Фильм Абуладзе, ведущий нас через потрясение, через крушение мечты, утверждает мечту, говорит о надежде.

Ю. Щекочихин

«Счастье — это когда тебя понимают»

«ПОСЛЕДНЯЯ ДВОЙКА»
Сценарий И. Витина. Постановка Б. Нащекина. Оператор А. Кириллов. Художник И. Бахметьев. Композитор Л. Критская. Звукооператор А. Елисеев. Центральная студия детских и юношеских фильмов им. Горького, 1977.

«САМЫЙ КРАСИВЫЙ КОНЬ»
Сценарий В. Наумова. Постановка С. Пучиняна. Оператор С. Филиппов. Художник А. Вагичев. Композитор А. Геворкян. Звукооператор М. Галудвин. Центральная студия детских и юношеских фильмов им. Горького, 1977.

Извините, что не иду в ногу со временем, точнее — с сегодняшним киноэкраном, и в заголовок статьи о двух новых фильмах выношу старую фразу, которой однажды Генка Шестопал ограничил свое школьное сочинение.

Тогда, помню, удивились. Ну, подумаешь — открытие. «Счастье — это когда тебя понимают»? Старо, затерто... Но пять этих простеньких слов, слетевших с экрана, вдруг сработали, как заряд огромной мощности. Сотни, тысячи Генкиных сверстников — не на полотне экрана, в жизни! — стали беспрерывно, в разных контекстах, на разные лады повторять эту фразу, увидев в ней для себя школьную формулу взаимоотношений со сложным миром взрослых. Эта «неоригинальная» мысль, соскользнув с экрана, не лопнула, как мыльный пузырь, набравший высоту-время, а осела в новых и новых поколениях подростков. И хотя после этого прошли сотни других кинопремьер, но когда «Комсомольская правда» два года назад попросила своих читателей, не достигших совершеннолетия, назвать лучший фильм года, многие написали: «Доживем до понедельника».

Да и по сей день приходят в редакцию письма, в которых ровесники экранного Генки Шестопала в конце повествования о собственных личных проблемах и переживаниях добав-

ляют, как пароль: « А ведь счастье — это когда тебя понимают».

Да, ведь, и в самом деле — счастье! В том числе и для художника. И особенно, мне кажется, для такого, чья аудитория — самая юная, еще не сформировавшаяся и, как считают некоторые, опасная. Если поймет тебя эта аудитория, считай, что ты и в самом деле нащупал реальные горячие точки времени и «всамделишные» характеры не только сегодняшнего, но и завтрашнего дня.

И если бы можно было Генкино сочинение не сдавать Светлане Михайловне, а положить его под стекло каждому, кто через газетный, книжный лист, театральную сцену или киноэкран обращается непосредственно к несовершеннолетним и одновременно информирует мир взрослых о том, какие же поколения стоят за их спинами, то я бы лично дописал в нем еще одну строку: «...но счастье только тогда будет истинным, когда ты сам сумеешь понять человека».

Понять. Понять каждого. И того, кто тянет руку на общешкольном собрании, и того, кто простаивает вечера в подворотнях с гитарой. И того, кто верит, что мы, взрослые, говорим одну лишь правду, и того, кто не верит ни одному твоему слову. И того, кто намеревается стать знаменитым физиком, и того, кто грозит превратиться в бойкого доставалу у мебельного магазина. И того, кто в двенадцать лет читает Шекспира, и того, кто и в сорок будет знать Шекспира только по экранизациям.

Каждый из нас помнит, что писать (или снимать) для детей надо так же, как для взрослых, только лучше. Мне кажется, что это «лучше» подразумевает — еще честнее. Ведь если для человека взрослого, сложившегося, художественное произведение является в первую очередь эстетической ценностью, то для ребенка, подростка — это еще один камень, заложенный в его представление о мире. А если камень окажется бутафорским? Кто подсчитает вред, нанесенный небрежным росчерком пера или бездумным взмахом руки режиссера: «Мотор»! А кто ответит за него? Ведь художник, так или иначе взявшийся за проблемы воспитания, несет такую же ответственность, как школа, семья и все общество в целом.

Поэтому так важно уметь понять, какие же истинные проблемы волнуют сегодняшних подростков, увидеть, какие опасности подстерегают их на пути становления характера.

Давайте «войдем» в один из фильмов студии им. Горького. Я говорю «войдем», потому что, наверное, каждый из нас помнит сумасшедшее желание детства шагнуть из зала в экран и пожить той жизнью, которую тебе предлагают.

И если мы войдем, то окажемся в большом городе, точнее, в Москве: вот они — бульвары, вот они — московские улицы, вот они — знакомые с детства пруды. Представим, что и нам, как герою фильма сценариста И. Витина и режиссера Б. Нащекина «Последняя двойка», двенадцать-тринадцать лет.

С самого начала авторы предлагают Мише Андрееву (Саша Ивахин) тяжелую жизнь — сплошные двойки, целых семнадцать штук. Но Миша не какой-нибудь там «недоразвитый» дурень, а вполне современный ребенок: он изучает земноводных, разбирается в двигателе автомобиля, занимается фотографией. Видимо, причина его двоек в том, что он живет дома один, без родителей. Почему? — может быть, законно спросите вы. Ведь не военное же детство, а семидесятые годы, когда сиротство, честно скажем, не так уж актуально. Нет, родители у Миши, конечно, есть, но, чтобы привести пружину конфликта в действие, авторы фильма отсылают их на несколько месяцев в слаборазвитую зарубежную страну. Отослать родителей в геологическую экспедицию по родной стране, как это делалось в детском кинематографе до недавнего времени (вплоть до прошлого года, например, в фильме «Пропал и нашелся»), авторам, вероятно, показалось слишком банальным. Что же, если так пойдет дело и дальше, то, может быть, недалек час, когда ребенка будут бросать на произвол судьбы родители-космонавты?

Однако оставлять мальчика совершенно без присмотра создателям фильма, скорее всего, не позволила родительская этика, и поэтому у

Миши есть еще брат (Е. Герасимов), но не какой-нибудь обычный, а мотогонщик: надо же было сделать так, чтобы и брат не жил дома...

Чем же занимается Миша, пока родители его оказывают дружескую помощь за границей, а брат разъезжает по соревнованиям?

Миша получает двойки и всю первую половину фильма переживает по этому поводу.

Учительница говорит ему: «Ты бодрым и уверенным шагом идешь во второгодники», девочка, которая ему нравится (конечно, самая красивая в классе), из-за двоек не хочет с ним дружить, одноклассники не ждут от него ничего замечательного, брат, когда приезжает, первым делом мрачно смотрит дневник и безнадежно решает, что пора взять репетитора.

С первых кадров мысль фильма становится ясна — если есть двойки, то, значит, они должны быть исправлены, иначе, что же это будет за фильм для подростков? Ведь иначе можно подумать, что важнее в этой жизни увлекаться земноводными, или, того хуже, если зрители следили за дискуссией в «Литературной газете» о разных методах оценочной системы, то они, не дай бог, еще сочтут, что атака на двоечника Мишу — дань «процентомании», которая сегодня поставлена под сомнение. Однако из фильма видно, что авторы о борьбе с процентоманией и фетишизмом школьных отметок никогда ничего не слышали или эти свои знания умело маскируют.

«Последняя двойка». Миша — Саша Ивахин

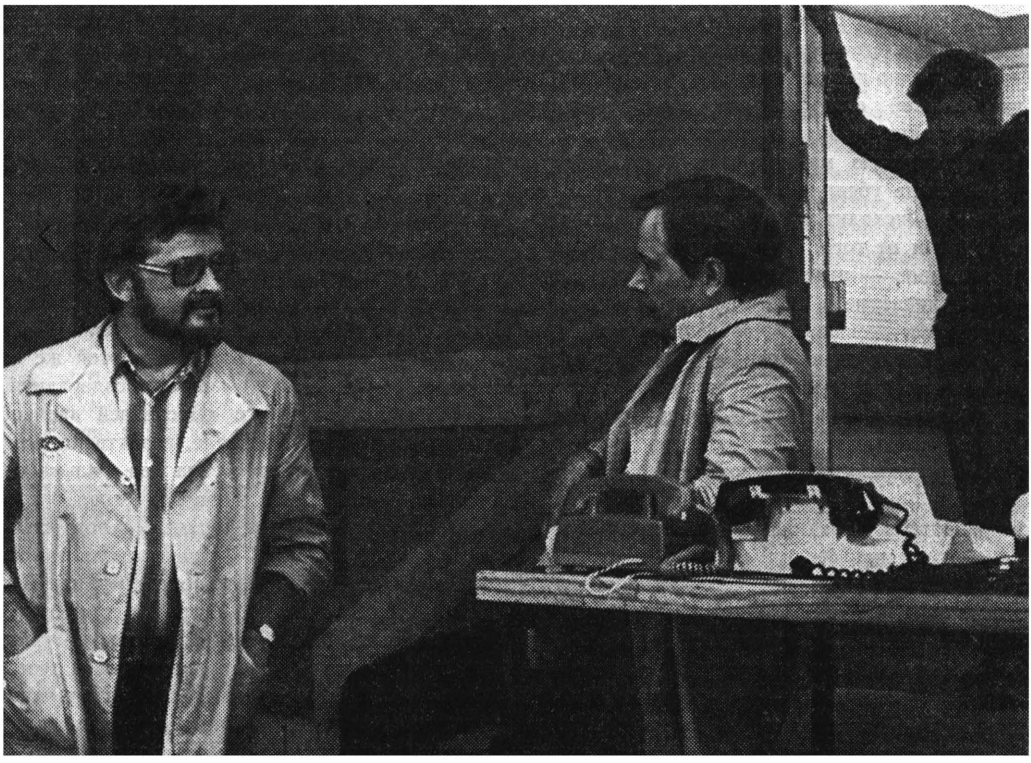
Они своими методами борются за то, чтобы у их героя не было двоек.

И вот на жизненном пути Мише встречается хороший взрослый человек (А. Грачев). Он сидит за рулем машины «Жигули» и не может ее завести. А вот двоечник Миша с ходу определяет, почему машина заглохла, что, конечно, взрослого человека несколько удивляет. Как мы можем догадаться, все это неспроста. Может, думаем мы, хороший взрослый человек на время усыновит Мишу? Мише он тоже понравился, и он выливает на него весь груз своих страданий по поводу семнадцати двоек и просит помочь ему устроиться на работу хотя бы... техником. Хороший взрослый человек считает своим долгом растолковать Мише, что сегодняшний техник — это «не подвертел-подкрутил», это — ого-го! А чтобы показать это Мише на деле, он привозит его в свой институт (ведь он, конечно же, оказывается ученым-физиком). В институте — стекло-бетон и, по всей видимости, что-то связанное с космосом — Миша знакомится с хорошим взрослым техником интеллигентного вида с бородой (В. Анисько), который ему тоже очень понравился. Настолько, что ему он тоже сразу открывает свою душу, содержание которой просто, как правда: «двойки», «все на меня рукой махнули»... Хороший взрослый техник — его в следующем кадре хороший взрослый человек с покровительственной улыбкой назовет «фантазером», — конечно, не может спокойно пройти мимо Мишиных невзгод и считает своим долгом провести с ним ряд воспитательных бесед. «Надо учиться. Учиться упорно и настойчиво!» — просто и доступно объясняет он Мише главные его задачи. Но этого мало. Построить действие фильма так, чтобы одно общение со взрослыми перевоспитало двоечника Мишу — это, как мне кажется, авторы фильма посчитали для себя слишком трудной задачей и поэтому решили пойти по-новому, до них еще никем не изведанному пути. Когда бессильны мы сами, в наш век нам всегда на помощь приходит техника. И хороший взрослый техник идет этим же путем: заговорщеским шепотом он предлагает Мише помочь исправить двойки, подключив для этого машину «на биотоки» его мозга. Миша, естественно, соглашается.

Фильм, как вы уже, наверное, догадались, пошел к своему апофеозному финалу. Ежедневно Миша приходит в институт — стекло-бетон — и учит уроки рядом с машиной, которая настроена на эти самые биотоки. Все, кончились Мишины двойки! Один урок за другим он отвечает на «пятерки», и пусть его ответы смахивают на обычный результат зубрежки — ни учителей, ни авторов фильма это не смущает. Удивляются учителя, брат, в очередной раз возвратившись с соревнований, любовно разглядывает его дневник, а та самая красивая одноклассница начинает на него смотреть с интересом.

Но герой, решив для себя проблемы образовательные, должен решить попутно и проблемы нравственные. А нравственность, по параметрам этого фильма, заключается в том, что ценны только знания, добытые честным трудом. Другими словами, в данном случае «без помощи машины». И вот Миша прибегает в лабораторию и заявляет хорошему взрослому технику, что отказывается от своих знаний, добытых столь нечестно, и нажимает какую-то кнопку машины с «биотоками». Заветная лента крутится, а строгую тишину испытательного зала взрывает крик честного Миши: «Я стер свои знания!»... И тут хороший взрослый техник, продолжая свои педагогические уроки, объясняет: да, это благородный и мужественный поступок, но пятерки Миша заработал честным путем, потому что мудреная машина никакой таинственной силой не обладает. Потому что она — ни что иное, как обыкновенный магнитофон.

Стыдно обманывать детей, даже ради благих целей! Но, оказывается, и с этим можно смириться. Потому что честный Миша нисколько, ни на одну минуту не обескуражен обманом, а наоборот, радуется, что все пятерки, выходит, теперь его, его собственные, и значит по всему — он хороший, во всех отношениях успевающий ученик. Что и требовалось доказать с самого начала. Так что можно считать, что и Миша, и техник, и авторы фильма успешно справились с задачей, по-



«Последняя двойка».
Леван — В. Анисько,
Павел Петрович — А. Грачев,
Миша — Саша Ивахин

ставленной перед собой. Но не перед нами, зрителями.

Финал фильма — просто триумф, торжество победы бывшего двоечника над самим собой, над своей бедой. Миша не идет — он летит с победным криком: «Я сам!.. Я сам!..»

«Я сам...». Но по сути-то, что — сам?..

Прошу прощения у авторов фильма, что километры пленки, сотни съемочных часов уложились в моей статье в такую простенькую схему. Но если исходить из той — первоначальной — формулы «счастье — это когда тебя понимают», то мне кажется, что авторы «Последней двойки», сделав свой фильм, не могут чувствовать себя вполне счастливыми. И дело не в том, что фильм не понятен. Дело и не в схематичности сюжетных линий и характеров — искусство в каком-то смысле всегда схематично, потому что жизнь и человеческие характеры все-таки выше, сложнее даже самого большого искусства.

Все дело в том, что зритель, «войдя» в такой фильм, выйдет из него с недоверием и холодным сердцем, как из музея восковых фигур. Любой зритель — и юный, в том числе. Ведь он не хуже, чем любой взрослый, знает, что «надо учиться!», «учиться упорно и настойчиво» — ведь это тот способ дидактики, декларативной назидательности, который сегодня самый обычный учитель средней школы избегает использовать при подходе к современным ребятам...

Одев главного героя в джинсовый костюм, поставив в классе телевизор, воссоздав атмосферу научно-исследовательского института (такой, какой она рисуется в самом общем представлении), показав архисовременное здание и мудреную машину-магнитофон, авторы вовсе еще не убедили нас в том, что действие фильма происходит в наши дни, не застраховали фильм от того, что зритель — помимо воли авторов — перенесется в те, еще памятные в литературе и кино времена, когда живой человек заменялся функциональной схемой, знаком: человек-новатор, человек-отличник, человек-консерватор и так далее. Но кто сказал, что детям не понять реалии сегодняшней действительности. И кто сказал, что дети трудно воспринимают сложность и неоднозначность показа жизни и характера человека? Практика доказывает обратное. Достаточно вспомнить фильм «Друг мой, Колька».

Беда наша в том, что ни у одного редактора не поднимается рука ни на сценарий, ни на фильм, где разговор ведется, вроде бы, по всем педагогическим правилам: «двойка» — это плохо, «пятерка» — это хорошо, каждый ученик должен стремиться учиться лучше, взрослые должны помогать детям и так далее... Сколько подобных правил игры можно, при желании, насчитать! Но будет ли такая игра стоить свеч? Выполнит ли фильм ту воспитательную задачу, которую авторы, вероятно, все-таки ставили перед собой — ведь фильм свой они создавали на студии детских и юношеских фильмов? Боюсь, что нет.

Современные ребята не поверят в «просто хорошего взрослого человека». Обидно за хорошего актера А. Грачева, взявшего на себя такую роль, — вряд ли в фильме «взрослом» он позволил бы себе сыграть так холодно и прямолинейно. Не поверят и в то, что от двоечника отвернутся все одноклассники. Недаром многие ученые-педагоги считают, что сегодня в школьных коллективах оценки уже не являются основным критерием отношения к однокласснику. И над машиной посмеются: любой пятиклассник отличит магнитофон от «электроники» с «биотоками» — сходите на любую выставку юных техников, проверьте.

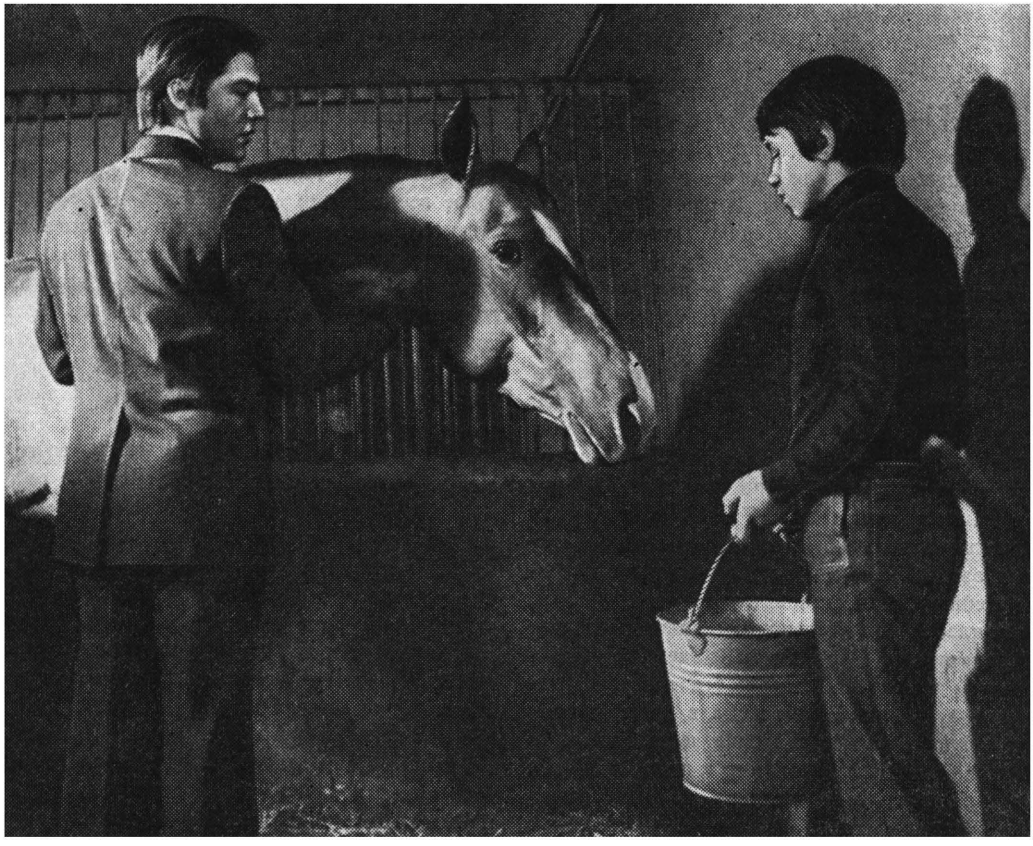
Но самое главное, не поверят ребята, живущие в реальном городе, встречающиеся с реальными людьми, переживающие реальные проблемы, в тот суррогат, который авторы стремятся преподнести в качестве жизни современного подростка. Ну, а если кто и поверит... Это тем более не принесет пользы. Сюсюканье с детьми, даже самое благожелательное, никогда еще не влияло положительно на формирование человеческого характера.

Возможно, не стоило бы так подробно говорить об этом фильме (в любом деле бывают неудачи), если бы другой фильм этой же студии «Самый красивый конь», создававшийся почти одновременно с «Последней двойкой», не отразил, как в зеркале, недостатки первого. И даже начинаются эти два фильма одинаково — с долгих планов воды, над которой задумчиво склоняются главные герои: только в первом случае это — вода московского пруда, а во втором — ленинградской Невы. И герой — тоже двоечник, Игорь Пономарев (Саша Симакин). И его тоже в классе не уважают и обзывают «шляпой-панамой». И девочка не обращает на него внимания (опять самая красивая в классе, да еще неоднократная чемпионка международных соревнований по фигурному катанию). И хороший взрослый человек находится, который наставляет двоечника Игоря — на этот раз школьный учитель (Е. Жариков), правда, ценно в нем не то, что он учитель, а то, что — мастер по конному спорту. И даже увлечения у главных героев похожие: Миша вместо того, чтобы делать уроки, занимается рыбками и черепахой, а Игоря попрекают в школе за прогулы тем, что он то «котят пристраивал», то у него «журавли улетели». И финал, как мы можем догадаться с первых же кадров, от фильма «Последняя двойка» отличаться не будет: двойки исправятся, одноклассники полюбят, красивая девочка посмотрит с интересом. Правда, в одном фильм «Самый красивый конь» отличается от «Последней двойки»: в нем много лошадей. Лошади скачут галопом и рысью, пьют воду и едят сено, ходят по кругу и берут препятствия, появляются на экране по одной и скачут на нас целым табуном.

Животные всегда приковывают внимание кинозрителя, делают любой, даже посредственный фильм эмоциональнее, лиричнее. Фильм «Самый красивый конь», по крайней мере, ту его половину, где скачут лошади, можно демонстрировать в телепрограмме «В мире животных». Но ведь авторы, по-видимому, ставили перед собой другие задачи. И ведь в центре картины все-таки человек, реальный парень двенадцати-тринадцати лет, который плохо учится и прогуливает школу (почему? не хочет учиться или не может? нет любимого предмета? нет любимого учителя? — за кадром!); который может стоять часами над водой и думать (о чем? чем бы заняться? как бы хорошо учиться? о друзьях, которых нет? или есть? о взаимоотношениях с родителями? — все за кадром); у которого, видимо, кроме школы есть какая-то другая, собственная жизнь (но какая? — тоже за кадром!) — предположить абсолютно нечего. Если бы он был связан с компанией «из подворотни», то на нем бы ощущалась печать каких-то реальных черт этих своих реальных сверстников. Но и этого нет, и печати какой бы то ни было другой, доподлинно нам известной среды тоже нет.

В отличие от Миши, героя фильма «Послед-

«Самый красивый конь».
Борис Степанович — Е. Жариков,
Игорь Пономарев — Саша Симакин



няя двойка», у Игоря родители не в какой-нибудь дальней поездке, а здесь, в городе. Но какова их связь с Игорем — не понятно. Только два раза эпизодично появляются они в кадре: первый раз в квартире, возле цветного телевизора, обсуждая его достоинства, второй раз — уже в финале: они сидят на стадионе и смотрят, как их сын скачет на лошади. Такое впечатление, что талантливые актеры Леонид Куравлев и Лариса Лужина просто находились в районе съемочной площадки и режиссер попросил их на полчасика «заскочить» и «засняться».

Ну, хорошо, пускай целый ряд «составных» характера подростка Игоря остается за кадром. Но в кадре что-то все же остается? Ведь для чего-то скачут лошади?..

Остается схема. Живет Игорь, получает двойки, прогуливает уроки. Но однажды Учитель случайно посылает его в ветеринарную лечебницу с запиской к доктору (там мы, кстати, видим еще и медведя, и наш зрительский глаз, конечно же, ликует). Оказывается, доктор нужен был для того, чтобы вылечить знаменитого коня Учителя. Игорь проводит целый день в конюшне и сразу понимает, что это и есть его призвание. Учитель, конечно, помогает ученику поступить в конно-спортивную школу, при этом тактично, но чтобы зрители поняли намек, убеждает его учить уроки. В конно-спортивной школе Игорь попадает к тренеру (это слово я пишу с маленькой буквы потому, что Олег Жаков, исполнитель роли, — единственный из героев фильма, к которому можно подойти, не боясь, что он тут же дематериализуется). Тренер воспитывает Двоечника, делает из него настоящего всадника и заодно, надо полагать, и человека. В конце концов Игорь становится почти чемпионом, весь класс, сидя на трибунах, аплодирует ему. И конечно же, Двоечник перестает быть двоечником и кончает четверть без троек. А Учитель в это время лежит дома в гипсе, потому что ценой своего здоровья спас лошадей. Бывший Двоечник приходит к нему домой, и Учитель, опять-таки тактично, но для всеобщего ознакомления, спрашивает, как там с уроками, на что получает ответ, что все в порядке. В конце концов Учитель отдает Ученику (уже не двоечнику, двоечнику бы не отдал) своего коня, который и есть самый красивый конь (что правда — то правда). Теперь все в порядке. Кони — скачут. А проблема еще одного двоечника решена. И самая красивая девочка класса, конечно же, кроме как к бывшему двоечнику Игорю, больше ни к кому и никогда не подойдет...

...Но не обидно ли, что так просто решаются в этих фильмах проблемы воспитания современных подростков? Проблемы сложные, о которых не проходит дня, чтобы не говорили с самых различных трибун, не ломали бы над ними копья на страницах самых разных изданий. Не обидно ли, что простота схемы, примитивность характеров не только проскальзывают на экран, но — создается впечатление — завоевывают там себе прочное место? А разве не обидно, что даже хорошие актеры играют в фильмах для подростков не в половину, а в четверть силы? Обидно, наконец, что эти фильмы созданы на студии детских и юношеских фильмов имени Горького, где, казалось бы, более всего нужно задумываться и о художественной, и о нравственной, и о педагогической ценности каждого метра отснятой пленки.

Да, «все мы вышли из детства», и всем нам должно быть памятно то ощущение, когда каждая нота, звучащая с экрана, становилась для нас громом духового оркестра, к тому же еще усиленного микрофонами. А теперь все мы наблюдаем детство наших детей, отдавая себе отчет в том, что их мир — во многом не менее сложный, чем взрослый: и системой взаимоотношений со сверстниками, и поисками идеала, и определением истинных ценностей в жизни, в том числе и эстетических. Все мы, наконец, так или иначе думаем о будущем и осознаем те реальные проблемы сегодняшних подростков, которые через десяток лет могут стать помехой на пути развития общества или, напротив, превратятся в стимул его дальнейшего движения.

Так почему же, вспоминая, наблюдая и думая, создатели фильмов о подростках на нашей главной «подростковой» студии предлагают вместо реальных проблем — проблемы

мнимые или такие, острота которых к сегодняшнему дню уже прошла? вместо реальных людей — схемы характеров? вместо реальных путей исследования «горячих точек» семидесятых годов прибегают к испытанному стародавнему методу воспитания «электронной машиной с биотоками»? Ведь и то и другое к настоящей жизни никак не применимо.

Когда из фильмов просто торчат притянутые за уши редакторами диалоги типа: «Как у тебя с оценками в четверти? — Без троек?— Молодец!» — то можно смело говорить не о педагогике, а о лжепедагогике, пытающейся декларациями замаскировать реальные страсти и проблемы.

Я не хочу сказать, будто студия им. Горького специально ориентируется на сюжеты, которые никто, быть может, не осудит, но и никто не примет всерьез. Чтобы не сложилось такое впечатление, замечу, что каждый год из студийных павильонов выходят ленты, которые становятся для подростков чем-то вроде фильмов-спутников на долгое время — их смотрят по многу раз, их знают почти наизусть, как любимую книжку. В последние годы созданы такие интересные картины, как «Чудак из 5-го «Б» и «Это мы не проходили» И. Фрэза, «Переступи порог» и «Москва — Кассиопея» Р. Вик-

«Самый красивый конь».
Денис Платонович (в центре) — О. Жаков

торова; «И тогда я сказал — нет» П. Арсенова, «Минута молчания» И. Шатрова. Сегодня этот перечень завершает новая работа С. Ростоцкого «Белый Бим Черное Ухо» — картина, которая не имеет возрастного ценза, но духовную потребность в которой ощущают зрители всех возрастов. Такие фильмы — свидетельство серьезного творческого потенциала коллектива студии.

Но не забудем все-таки, что «Чудак из 5-го «Б» вышел на экраны пять с лишним лет назад, а «Москва — Кассиопея» — годом позже. И как тут не вспомнить, что когда в 1975 году «Комсомольская правда» проводила анкету среди своих читателей (о чем уже шла речь), то из фильмов, попавших в первую десятку, ни один не принадлежал студии им. Горького.

Фильмы о подростках выходят — острые, современные, хорошие фильмы. Выходят на других студиях. Почему? Одну из причин недавно назвал С. А. Герасимов, выступая на пленуме кинематографистов: «В ряду «школьных фильмов» можно выделить вещи, несомненно, удавшиеся, прежде всего «Чужие письма» И. Авербаха по сценарию Н. Рязанцевой, работы Д. Асановой по сценариям Ю. Клепикова и Г. Полонского, фильм «Сто дней после детства» С. Соловьева по сценарию А. Александрова. К удачам можно отнести также и фильм «Розыгрыш» В. Меньшова по сценарию С. Лунгина и «Дневник директора школы» Б. Фрумина по сценарию А. Гребнева. Но самое удивительное, что среди названных картин нет ни одной картины студии им. Горького, хотя почти все сценарии этих лент побывали в нашем сценарном отделе...»

...Несколько лет назад в Болшево, в Доме творчества кинематографистов, проходило совещание молодых режиссеров и сценаристов. В один из дней мы, журналисты нескольких молодежных изданий, занимающиеся подростковой тематикой, приехали туда, чтобы вместе, как говорится, за «круглым столом» обсудить, какие же проблемы этого возраста должны звучать сегодня с экрана. Очень интересный разговор — многочасовой, горячий. Оказалось, что почти у всех участников совещания есть свои, очень актуальные, подростковые темы и сюжеты — да это и понятно, ведь детство еще рядом с ними, еще не отлетело. Помню, мы очень обрадовались, что такие молодые люди, истинно взволнованные и школьными и «уличными» проблемами современных ребят, входят в кинематограф. Но когда перед отъездом я спросил у руководителя семинара, когда же мы увидим фильмы, снятые этими молодыми режиссерами по сценариям этих молодых сценаристов, то неожиданно услышал: «Не скоро». Как выяснилось, большинства сценариев (как раз тех, что мы рьяно обсуждали) не было в планах студии им. Горького, а большинство режиссеров все еще «сушили весла», не желая делать «проходные фильмы» по «проходным сценариям».

Ну, а в такой ситуации мудрые машины с «биотоками» работают на полную мощность.

А. Нежный

Поиск решения

«КОЛХОЗ КОЛХОЗОВ»
Автор Ю. Черниченко. Режиссер Г. Визитей. Оператор А. Беркович. Творческое объединение «Экран», 1977.

Среди документальных фильмов последних лет немалое число посвящено людям, без труда которых немыслима наша жизнь, — земледельцам. Тема эта непроходяща в советской кинодокументалистике. Не все эти фильмы равноценны по степени художественной выразительности, глубине постижения жизни. Но лучшие из них запомнились яркими и самобытными экранными портретами. В общем можно сказать, что экранная летопись современного села пишется достаточно интенсивно.

Сейчас внимание кинопублицистики привлекают новые грани важной темы. Причем в подходе к актуальному материалу примечательно стремление вникнуть в самую суть

«Колхоз колхозов»

проблемы, показать историзм, последовательность, плановый характер развития сельского хозяйства в стране.

Одним из интересных примеров такого «проблемного» сельского кинематографа стал фильм «Колхоз колхозов». Меньше часа был он на экране, но по концентрации жизненного материала превзошел иные, куда более пространные игровые ленты. Мне думается, что дело тут прежде всего — в точном знании предмета исследования, знании, которое каждым кадром, каждым поворотом сюжета, разговором доказывает автор картины — публицист Юрий Черниченко. Точные наблюдения, отбор героев — все это делает фильм заметным явлением.

Тому, я думаю, есть еще одно объяснение: автор — человек со своей темой. Сколько помню, она у него всегда одна — о хлебе насущном и о людях, его выращивающих. Эту тему он принес и в документальный кинематограф. Фильм «Колхоз колхозов» интересен поэтому в немалой степени еще и личностью автора, его точкой зрения. Недаром последние достижения документального кино прежде всего связаны с фильмами, в которых успех приносила самобытная мысль, авторская позиция.

«Колхоз колхозов» еще раз напоминает простую истину: экономика — это отношения между людьми в процессе производства, постоянное, ежедневное творчество, нетерпящее однажды и навсегда определенных, формализованных решений, скоропалительных выводов и необдуманных «прозрений». Решения — единственно верные, единственно необходимые — вынашиваются в научном поиске, анализе, размышлениях; они вымериваются по шкале хозяйственной целесообразности, возникая как ответ на заботы и требования дня сегодняшнего и дня грядущего.

Картина посвящена специализации, межхозяйственной кооперации — первостепенным для нашего сельского хозяйства проблемам. Тема серьезнейшая! А зачин для нее взят самый что ни на есть житейский и веселый — приготовление борща.

Уже проплыли перед глазами разлинованные полосами межей огромные поля, уже успели мы полюбоваться дивным изобилием колхоз-

ных садов с отяжелевшими на ветках яблоками, с полновесными гроздьями винограда, румяными персиками, уже прошлись мы вместе с создателями фильма Ю. Черниченко и Г. Визитей по деревянной улице — и оказались, наконец, возле дома председателя молдавского колхоза «Победа» Михаила Филипповича Тизу, в его огороде. Наехали гости, надо попотчевать их настоящим борщом. А для этого яства, сообщает нам Ю. Черниченко, нужно ни много, ни мало — пятнадцать компонентов.

Сорваны прямо с грядки огурцы, помидоры, выдернуты лук и петрушка, доставлена капуста — и во дворе, на столе, устроенном возле крыльца, чистят овощи сам председатель, жена председателя, с изрядной ловкостью нарезает перец автор фильма. И в этакой-то совершенно домашней обстановке вполне естественен, натурален разговор о том, что будет в борще из своего огорода, а что придется взять у соседей или в колхозном магазине.

— Ну, а в колхозе — полный набор для борща?

— Полный,— отвечает председатель, человек немногословный, но основательный.

— Все пятнадцать позиций?

Председатель согласно кивает:

— Все пятнадцать...

Но стоп! Пока мы еще на подходе к сути фильма, не могу не сказать несколько слов о стилистике его — не хочу использовать суховато профессиональное понятие «интервью», а употреблю более точно соответствующее данному случаю — «экранной беседы». Только что Черниченко разговаривал с М. Ф. Тизу, а через некоторое время собеседником его окажется уже генеральный директор районного объединения «Живпром» С. А. Маринов, а затем в Белгородской области будет разговор с секретарем райкома партии Н. А. Сурковым. Документалистика «Колхоза колхозов»— это прежде всего документалистика диалога. Как бы красиво ни были сняты оператором плодоносящие сады, как бы ни впечатляло нас своим размахом нынешнее колхозное производство: животноводческие комплексы, поля без края, мощная техника; как бы ни радовали глаз сельская школа, универмаг, двухэтажные коттеджи колхозников — все это без смысловой и эмоциональной весомости звучащего слова в картине такого толка в конечном счете осталось бы лишь фоном.

Своеобразие фильма вот в чем: и слово автора и речь персонажей воспринимаются непосредственно, так сказать, от лица к лицу, и зритель должен стать как бы третьим участником бесед и размышлений вслух, должен быть вовлечен в публицистическое и с с л е д о в а н и е, захвачен и поглощен им. Малейший оттенок фальши, ненатуральность выражений, заданность тона, сама манера разговора — все это подсекло бы под корень саму суть документального кинопроизведения, оборвало бы живую его связь с аудиторией, поневоле заставив зрителя усомниться: сначала в частностях, а потом и в целом.

Я должен забыть, что существует камера, что где-то рядом находится оператор, что каждому эпизоду предшествовала немалая подготовительная работа всей съемочной группы. Я должен увидеть людей в их повседневной обстановке, занятых привычным делом,— с тем лишь отличием, что сейчас, в эту самую минуту к ним пришел человек, давно и хорошо им знакомый, посвященный во все их заботы, терпеливо и вдумчиво вникающий в их проблемы, их надежный союзник... Человек, с которым им интересно, который умеет задавать вопросы и выслушивать ответы, с которым можно говорить откровенно, не обращая ровным счетом никакого внимания на сопровождающий его арсенал кинематографической техники.

Искусство в такого рода документальных лентах — это, повторюсь, прежде всего искусство беседы, помноженное на знание предмета и искреннюю заинтересованность делом, которому служат герои фильма. Думаю, что Черниченко со своими обязанностями в кадре и за кадром справляется прекрасно.

Но почему фильм начинается разговором о борще? Да потому, что огородик за домом — модель многоотраслевого хозяйства. А обыденная сценка приготовления борща, короткие, будто случайные реплики хозяина и гостя — все это образ, художественный прием,

который расцвечивает ткань сухой, казалось бы, темы неожиданно и ярко. Это — стремление раскрыть сложные истины экономики на понятном и, я бы сказал, житейски наглядном примере, который служит своего рода мостиком, настеленным специально для того, чтобы облегчить зрителю путь к постижению сложных проблем сельской кооперации и специализации.

Да — это образ. Но вместе с тем в фильме он имеет не только стилевое значение, а и свой немаловажный смысл. Ведь перед нами не что иное, как приусадебный участок, который, давая для борща все или почти все, является существенным фактором семейной экономики, предметом и государственной заботы сегодня. Такова смысловая грань этого образа.

Другое дело «всеводство» в масштабах колхоза. Здесь, говорит автор, оно не может быть выгодно. Где «всеводство»— там заповедник ручного труда, там нет возможности развернуться современной технике. Что делать? «Назначить» одному колхозу свеклу, другому томаты — и дело с концом? Не так-то все просто... Тут уж обязательно заявит о себе проблема культур выгодных и невыгодных, прибыльных и убыточных. Подсолнечник, например, приносит выращивающему его хозяйству высокий доход, а тем, кто занят производством молока, еще не так давно нужны были дотации. Вопрос ставится снова: что делать? Какое решение принять? Молдавия ответила: кооперировать силы хозяйств.

Есть вещи, о которых сравнительно просто сказать, но показать которые — чрезвычайно трудно. Та же экономика — как заставить ее жить на экране? Как приковать к ней внимание зрителя? Думаю, это удастся в том случае, когда преподнесен будет не только итог, не только само решение той или иной проблемы, а и путь к нему, его, если хотите, анатомия — со всеми трудностями, спорами, столкновениями.

Молдавия поверила в кооперацию, и о том, как она проходила, какие принесла результаты, в «Колхозе колхозов» рассказывают генеральный директор районного объединения «Живпром» С. А. Маринов, начальник межколхозной машинно-тракторной станции Н. Ф. Дорожок, первый секретарь Сорокского райкома партии М. И. Тузлов... Суть такова: на началах паевых и сугубо добровольных в республике созданы межколхозные объекты: тот же «Живпром», межколхозная МТС, межколхозный консервный завод... Часть заработанной такими кооперативными предприятиями прибыли идет на капиталовложения, остальной доход выплачивается колхозам — в зависимости от величины пая. Разумеется, не все сразу ладилось, не все с самого начала обрело привычные ныне формы. В фильме звучит рассказ Степана Артемовича Маринова. В силу того, что строить надо было быстро, а денег не хватало, мы, рассказывал он, порой задерживали возврат прибыли колхозам. Считали, что прибыль от них никуда не уйдет. Но республиканские организации нас поправили и «положили на это дело крест». Теперь как только уходит на мясокомбинат животное, мы сразу же выписываем квитанцию, и банк автоматически отправляет деньги хозяйству. И только двадцать процентов оставляет объединению: из них — десять идет на расширение производства и десять на фонд материального поощрения. По существу, колхоз стал хозяином.

Эти слова С. А. Маринова в фильме (привожу их по памяти, но за смысл ручаюсь) трудно переоценить. И сегодня порой проявляется такая тенденция: решать за колхоз, что ему выгоднее. Фильм предостерегает от такой тенденции.

Конечно, это лишь малая частичка того ценнейшего опыта, который накопила Молдавия и о котором идет речь в фильме. Картина рассказывает — точнее, рассказывают деятели сельского хозяйства, толковые, знающие люди, а автор слушает, спрашивает, комментирует, — как с помощью чисто экономических средств выравнены были возможности хозяйств, находящихся в различных природных условиях, как появился и окреп межколхозный овощной севооборот, как, наконец, добивается «колхоз колхозов» своей главной цели: полнее освоить на плацдарме сельского хозяйства завоевания научно-технической революции.

А объединению сил теперь, кажется, доступна уже любая отрасль, говорит нам автор фильма и подкрепляет ход своей мысли кадрами, снятыми на межколхозном комбикормовом заводе, в межколхозном саду «Память Ильичу» под Слободенью — суперинтенсивном предприятии стоимостью в сто тридцать миллионов: самом большом плодовом массиве континента; на межколхозной ферме племенного скота...

Решение найдено? Несомненно! Так, стало быть, и надо всем идти по этому пути, следовать именно этому варианту?

С опытом Молдавии, рассказывает фильм, спорит опыт Белгорода — опыт специализации хозяйств...

Но прежде чем обратиться к нему, следует, пожалуй, заметить, что резонно было бы в фильме подчеркнуть очень важное обстоятельство: создавать крупные специализированные хозяйства надо без спешки, не отказываясь уже сегодня от ферм в колхозах и совхозах, там, где мощных комплексов еще нет или они не обрели полную силу.

Белгородцы отстаивают свое... Послушаем, что говорит с экрана Николай Алексеевич Сурков, десять лет назад — председатель колхоза, теперь — секретарь райкома, «ветеран специализации».

— Я думаю, жизненность нашего пути в том, что построены крупные промышленные комплексы, что животноводство стало на твердую промышленную основу. У нас сейчас, конечно, основные высокорентабельные хозяйства — это наши спецхозы.

Мы видим на экране эти выросшие на животноводстве хозяйства — видим их прекрасные поселки, школы, дворцы культуры... Что говорить — отменно! Но звучит вопрос в фильме, и мы осознаем, что не все так просто и в белгородском варианте: радоваться бы таким сельским картинам, да мешает мысль — а как же быть тем хозяйствам, у кого нет таких мощных животноводческих комплексов — не по силам им поднять пока еще такие производства, ведь колхозы-то разные бывают в одном районе — гигантских масштабов и много скромнее и по площадям и по силам?

Та самая зримая работа мысли, которая и держит зрителя в напряжении от начала и до конца ленты, тот самый поиск решения, выбор варианта, пути, по которому всего лучше двигаться сельскому хозяйству,— перед нами на всем протяжении фильма. По существу фильм вовлекает нас в важнейшие проблемы управления сельским хозяйством — вовлекает тонко, исподволь, показывая нам громадную значимость этих проблем, и, в конце концов, овладевает нашим вниманием прочно и всерьез. И как самая занимательная интрига уже волнует нас судьба белгородского опыта: какое решение, какой выход предложат специалисты?

Размышляет вслух Н. А. Сурков:

— Нас этот вопрос, конечно, волнует, и поэтому рождение объединений — это потребность для остальных хозяйств... у нас создано в последнее время еще одно объединение — это объединение по производству бройлеров, колхоз «Страна Советов».

Ясно: белгородцы считают, что выбранный ими путь в конце концов приведет их к нужной цели. Но к чести авторов «Колхоза колхозов» фильм не дает окончательных, как приговор, оценок — быть только по сему и ни в коем случае по-другому! Фильм как бы приглашает зрителя к размышлению над тем или иным решением, предлагает, говоря словами поэта, искать, чтобы дойти до сути. И не случайно появляется в картине еще один адрес: Никопольщина, еще один вариант — сложение сил и финансовых возможностей в сфере потребления. Нужно реализовать заработанное, нужно воплотить колхозную прибыль — в стадион, больницу, клуб. Ведь не для миллионов на банковском счете и не только для выполнения планов живет и работает колхоз — коллективный его труд совершается ради лучшей жизни.

А в Никополе, рассказывает нам автор фильма, живет Владимир Иванович Остапченко, храбрый и везучий танкист в войну, ныне — первый секретарь Никопольского райкома партии. Ход рассуждений Остапченко таков: чтобы поднять эффективность производства, необходимы не только хорошие ма-

шины, не только прогрессивная организация труда и совершенная технология. Нужно создать высокий социальный уровень жизни — это в конечном итоге всего важнее. Взять, к примеру, проблему медицинского обслуживания. Можно ли в десяти небольших больницах поставить дело на современный лад? Нет, нельзя. Но вместе, сообща колхозы могут поднять то, что не по силам одному хозяйству: создать первоклассный медицинский центр. Это — больница с самым совершенным оборудованием, девяностоквартирный дом для врачей, это — медицинские пункты почти в каждом населенном пункте, откуда — при необходимости — машины «скорой помощи» немедленно доставят человека на стационарное лечение...

Медицинский центр, спортивный комплекс с прекрасным зданием спортклуба, отличным футбольным полем — все это есть. Особым никопольским вкладом во всесоюзную копилку опыта, заключает фильм, надо счесть правило: строить так, чтобы жизнь была равной — на дальнем ли хуторе, в большом ли селе. И не зарплатой только, а суммой жизненных благ!

К сожалению, в этой части фильма авторы очень уж торопливы оказались в поисках образного подхода к теме. Отсюда, может быть, известное стилевое однообразие в построении фильма и порой некоторая монотонность в изложении.

К счастью, эти просчеты не снижают интереса к дельному, умному и глубокому разговору об одной из важнейших сегодня проблем нашего села, ведущемуся в картине.

Фильм показал сегодняшний день нашего сельского хозяйства — осуществление идеи, которая уже гудит электромоторами, даст реальное зерно, мясо, руно. Уже шесть тысяч специализированных объединений действуют в стране. Как подчеркнул в специальном Постановлении Центральный Комитет партии — «это качественно новый этап кооперативного плана».

Фильм утверждает главную свою мысль в последних кадрах: колхоз колхозов — не только для села, нет. Это этап в жизни общества. Общество индустриальное, страну городов дедовская технология достойно снабжать не может. Значит, надо искать новое, то, чем и заняты — каждый по-своему — герои фильма. Они понимают: осилим мы крутую ступень — и останутся семидесятые годы в истории советского села незабываемой порой, жизненно важным этапом.

Евг. Вейцман

Эта штатная «нештатная» ситуация

«КОМАНДИРОВКА НА ОРБИТУ»
Авторы сценария Г. Гречко, В. Капитановский. Режиссеры В. Капитановский, Д. Родичев. Съемки в космосе А. Губарева, Г. Гречко. Оператор И. Касаткин. «Центрнаучфильм», 1976.

«МАСТЕРСТВО»
Авторы сценария Л. Дмитриев, И. Крылов. Режиссер А. Цинеман. Оператор А. Климентьев. «Центрнаучфильм», 1977.

Штатная ситуация — ситуация, предусмотренная расписанием работ. Нештатная — непредусмотренная, возникшая случайно. Такова терминология, принятая у космонавтов. Да, вероятно, не только у них. В жизни говорят: ситуация типичная, ситуация нетипичная. Однако ситуаций нетипичных, непредусмотренных возникает больше, чем типичных, шаблонных, стандартных. Ибо наш век — динамичный век НТР, век становления новой науки, техники, новых человеческих отношений. Недаром появилось выражение «типичная нетипичная ситуация».

Когда речь идет о некотором изменении строгого режима деятельности экипажа на борту космического корабля, о возникновении непредвиденных обстоятельств в полете, говорят о «нештатных ситуациях». О ситуациях штатных мы узнаем из официальных сводок: проделано

то-то и то-то, самочувствие космонавтов хорошее, все идет по заранее намеченному плану.

О «нештатных» ситуациях мы, как правило, почти не знаем.

Научно-популярный кинематограф все предшествующие годы тщательно вел космическую кинолетопись. Это — его прямое дело, и за это ему будут благодарны потомки. Но верно так же и то, что иные научно-популярные и документальные фильмы о Космосе, рассказывая, как правило, о «штатных» ситуациях, вольно или невольно, оставляли «за кадром» многое, что связано с самим человеком и его деятельностью на космическом корабле.

В этом смысле фильм, показанный на X Международном кинофестивале в Москве и получивший там Серебряный приз, фильм, скромный по своим размерам — всего две части, — с обыденным названием «Командировка на орбиту», составляет счастливое исключение. В чем же тут дело?

Ответ прост: авторы смогли, преодолев стереотип в рассказе, показать нам «нештатную ситуацию». Она возникла при выполнении лишь одного из многих научных экспериментов на орбите, остальные протекали по штатному распорядку. Но как любая «нештатная ситуация» она потребовала умственных и физических усилий двух членов экипажа, мобилизации душевных сил, скрытых возможностей их интеллекта и интуиции. Нам показали «нештатную ситуацию» в условиях экстремальных — в Космосе, на борту орбитальной станции. И хотя она не грозила жизни экипажа, авторы фильма дали нам не только понять, но и почувствовать, что деятельность человека на орбите, длящаяся многими неделями, далеко не проста и не сводится только к тому, о чем повествуют информационные сводки. Фильм помог нам окунуться в атмосферу полета, глубже осмыслить, что скрывается за скупыми словами сообщения ТАСС: «космонавтами получены новые уникальные данные»...

«...В Космосе неделями, а то и месяцами приходится работать и жить в условиях нарушения координации движений. Тут стоит только закрыть глаза или оказаться в темноте, как мгновенно теряешь представление, в каком положении тело... Все чужое... И руки, и ноги. От невесомости кровь стремится собраться в голове. И кажется, ничего у тебя нет, кроме огромной головы. И головная боль временами такая, что вспоминать не хочется... Тошнота... Но в мозгу кружится одно: ответственность, какой еще не было в жизни. Это самое тяжелое, что есть в космическом труде. Такая ответственность! Но именно это и заставляет держать себя в руках и доводить любую работу до конца, чтобы полностью оправдать надежды тех, кто создавал станцию и доверил ее нам...»

Так говорит один из авторов и действующих лиц фильма — космонавт Георгий Гречко за кадром, в то время как на экране развертывается «нештатная ситуация», имевшая место во время недавней космической командировки.

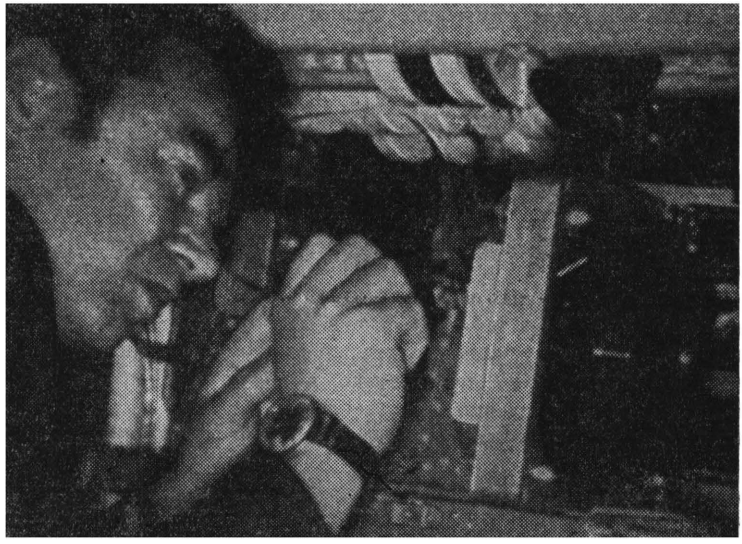
Но расскажем по порядку, как и при каких обстоятельствах создавался фильм...

Драматургу Владимиру Капитановскому был предоставлен бортовой киноматериал, снятый во время полета космического корабля «Союз-17» и орбитальной станции «Салют-4» летчиками-космонавтами, Героями Советского Союза командиром Алексеем Губаревым и бортинженером Георгием Гречко. В. Капитановский и Г. Гречко пришли к выводу, что отснятый в Космосе материал столь интересен, что может служить не только чисто научным целям, ради которых съемка и велась, но и стать основой научно-популярного фильма. Пример, кстати, поучительный для всего научно-популярного кинематографа, к сожалению, не всегда в достаточной мере смело использующего научно-исследовательские съемки. Здесь же, даже техническое несовершенство отснятого материала (кое-где сняли на одну пленку два изображения, где-то недоэкспонировали и т. д.) играло на руку авторам фильма, придавая показанному на экране предельную достоверность.

И все же для создания фильма одного бортового киноматериала было еще недостаточно. Нужен был драматургический стержень, вокруг которого следовало организовать сюжет, увлекающий зрителя. Кинематографисты понимали также, что фильм должен строиться на строгом документе.

Космонавтам — участникам этого рейса — ка-

«Командировка на орбиту»



залось, что в материале все обычно, все как положено, и даже трудности положенные. Какая же может быть тут драматургия!

И вдруг вспомнилась ситуация, возникшая во время съемок ультрафиолетовых спектров солнца. Дело в том, что корабль «Союз-17» был оснащен единственным в мире экземпляром телескопа, сконструированного советскими специалистами для наблюдений из Космоса — инструментом уникальным по своей информативности и разрешающей способности. И вот, когда космонавты приступили к наблюдению Солнца, выяснилось, что телескоп... не работает! Так возникла «нештатная ситуация», случай, названный Георгием Гречко «драматическим». Драматизм заключался не в личной опасности для жизни космонавтов, а в сознании невозможности выполнить важное задание.

И вот отобраны кадры, воспроизводящие этот труднейший эпизод полета. Они и стали искомым «стержнем» фильма. Остальной материал киносъемок на орбите (равно как и доснятый, и фильмотечный) расположился легко и свободно, достаточно изящно и корректно, и в целом получилось увлекательное киноповествование о работе экипажа на орбите.

Нам представляется, что авторам фильма сопутствовала удача именно потому, что они следовали в своей работе законам диалектической логики, применив их к кинодраматургическому построению, ища в целостной композиции фильма узловое противоречие, конфликт, дающий пищу для «самодвижения» рассказа. Именно поэтому информативная сторона, столь важная в научно-популярном фильме, оказалась эмоционально окрашенной и активно воспринимаемой зрителем.

Фильм решен интересно не только сценарно Режиссура (В. Капитановский, Д. Родичев) полна находок, неожиданных монтажных построений, «работающих» на общую цель — передать увлеченность работы космонавтов на орбите, их вдохновенное мастерство, высокую профессиональную подготовку, позволившую вести научно-технические изыскания.

Фильм обрамлен документальными кадрами, снятыми уже на Земле: Алексей Губарев и Георгий Гречко в толпе пассажиров на перроне подмосковной электрички. Что ж! Они такие же советские люди, как и многие другие, они земляне, и их командировка в Космос — одна из многих важных работ, выполняемых во имя процветания отечественной науки и техники. Самое существенное зерно картины — это, ко-

нечно, съемки космических кинооператоров, без которых фильм вообще не мог бы существовать и которые позволяют нам почувствовать всю особенную сложность космических условий работы на орбите. Зритель знакомится с интерьером станции, наблюдает вместе с космонавтами за пультом управления, видит устройство солнечных батарей... Глазами экипажа воспринимает он фрагменты земной поверхности, полученные снимки звездных образований, сведения о нейтронных звездах — одном из самых загадочных феноменов Вселенной. Георгий Гречко, которому поручен комментарий фильма, непринужденно, очень доверительно, а порой задушевно ведет рассказ. Он сообщает нам, что за интересную информацию космонавты получили первую благодарность Земли. Все шло хорошо. Хорошему настроению соответствовала и музыка...

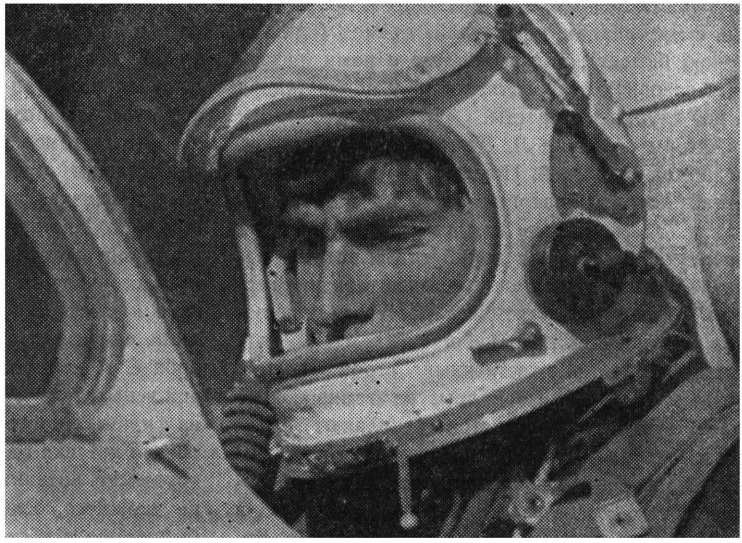
Музыка... Формально в фильме она оправдана тем, что космонавты включают любимые мелодии и песни. По существу же, авторы используют музыку как важнейший компонент произведения. Кажется, впервые Стенли Кубрик показал просторы Космоса под вальс Штрауса (в «Космической одиссее») — и это было ошеломляюще прекрасно. Очевидно, идущее еще от пифагорейцев представление о родстве астрономии и музыки коренится в человеческом восприятии мироздания как гармоничного и закономерного. Музыка придает мажорную, оптимистическую окраску самому полету Человека в Космос. Поэтому так уместны оказались в фильме «Командировка на орбиту» и вальс, и песня — «Как прекрасен этот мир», в ритме которых монтируются отдельные фрагменты Понятно замечание рассказчика: «даже забывали, что открытый Космос рядом за тонкой стенкой».

Прошло десять дней на орбите, а на одиннадцатые сутки произошла история с солнечным телескопом. К этой, внезапно возникшей драматической ситуации авторы фильма подвели нас исподволь.

Нет надобности пересказывать основные эпизоды фильма. Скажем лишь, что космонавты пытались сами найти причину неисправности телескопа, надеясь «поймать» Солнце в визир с помощью новой ориентации корабля. Но Земля запретила производить ориентацию в динамическом режиме... И все же решение задачи обдумывалось космонавтами. Они заметили, что за следящим зеркалом телескопа неотступно следует «зайчик». Что бы это значило? Интуитивная догадка пришла Гречко во сне. И он рассказал нам, как приснились ему подводные тренировки и яркие блики на дне моря. Георгий сообразил, что «зайчик» в телескопе мог быть не от солнца, а от случайного блика. Значит надо отвернуть зеркало от этой световой помехи. Но это можно сделать только через открытое пространство! Как быть? И тут Земля посоветовала развернуть следящее зеркало по шуму движков. Но сделать это не удавалось: один из движков работал совершенно бесшумно и поэтому рассчитать поворот оказалось невозможным. Оба космонавта решили больше не думать о телескопе. Торопясь завершить медико-биологическую программу, Губарев «пересел» на велоэргонометр. Однажды он «проехал» на нем от Персидского залива до Байкала, то есть тренировки заняли время, пока наша станция проделала этот путь над Землей. Режиссеры в этом эпизоде нашли удачное метафорическое решение: мы видим Губарева на своем «велосипеде» на фоне земной поверхности, наблюдаемой из Космоса. А Гречко в это же самое время сидел опутанный проводами и датчиками и «передавал» биение своего сердца на борт корабля «Академик Сергей Королев», плавающего в Тихом океане. Биение сердца! Стоп! Опять навязчивая мысль о простаивающем телескопе не дает покоя. И вдруг мелькнула догадка — вот бы выслушать шум движка, как выслушивают сердце! Быстро найден в аптечке стетоскоп, приложен к стенке движка... Вот оно решение... Слышно! Еще мгновение, и расчет произведен, включена следящая система... И солнце поймано! Экран заполняется редкими, представляющими большую ценность для науки кадрами. Мы видим величественные солнечные катаклизмы, вспыхнувший протуберанец. Этим эпизодом, как музыкальной кодой в честь человека и его ума, и разрешилась драматическая ситуация.

Фильм оказался интересным и поучительным

«Мастерство»



не только своим конкретным «космическим» содержанием. В основу его драматической ткани органично вошла внезапно возникшая «нештатная ситуация» и ее успешное разрешение экипажем корабля.

Наконец, фильм интересен показом личностей космонавтов. Нас, зрителей, увлекает не только техника — совершенная и уникальная, позволившая кораблю оторваться от Земли и свободно парить на заданной орбите. Экран умело привлекает внимание к людям, работающим на орбите, к их чувствам, волнениям. Мы можем следить за выражением их лиц, за жестами, за поведением космонавтов в те минуты, которые были прожиты ими в звездном доме.

Конечно, профессия космонавта не всякому дана. Но в ней — этой профессии — мы можем обнаружить некоторые общие личностные черты и качества, свойственные людям нашего общества, советскому образу жизни.

Именно поэтому правы кинематографисты, которые обращаются к портретам (групповым или индивидуальным) советских людей, занятых не только в сфере обычной, но и выделяя профессии, требующие особенного мужества и мастерства. В этом случае характерные черты, свойственные людям развитого социализма, проявляются с наибольшей полнотой, могут служить ярким примером для подражания. Вероятно, такие эстетические категории, как «возвышенное», «героическое», должны быть применимы не только к художественному вымыслу, но и к документальному очерку, научно-популярной ленте.

Об этом мы подумали в связи с еще одной работой московских кинематографистов, которые привели нас на испытательный аэродром и познакомили с людьми мужественной профессии, каждая ситуация в которой требует гигантского напряжения и отточенного мастерства, — летчиками-испытателями. Фильм так и называется «Мастерство».

В основу картины положен рассказ о четверке военных летчиков, разрабатывающих методику высшего группового пилотажа.

«Мастерство» значительно отличается по своей стилистике от «Командировки на орбиту». Кажется, что авторы этого последнего фильма задались целью опоэтизировать героические будни военных летчиков, доказать, что их «работа» — самое тончайшее искусство. Поэтому и рассказ о них эмоционально приподнят, ведется в возвышенном тоне. Однако эта тональность совершенно неожиданно для научно-популярно-

го фильма не только не приходит в противоречие с материалом, «фактурой» съемок (как это порою бывает), а гармонирует с ними, развивает основную авторскую посылку, обнаруживая в ней глубинные пласты.

Авторы сценария Л. Дмитриев и И. Крылов, режиссер фильма А. Цинеман создали произведение, которое воспринимается на едином дыхании. Здесь, так же как в «Командировке на орбиту», мы увидели как будто известное ранее — новым, нешаблонным, «нештатным» взором, увидели и восхитились мастерством пилотов, охраняющих наше небо.

Поэтически-художественный строй фильма создают уже первые кадры: на темном фоне двое акробатов-батутистов исполняют фигуры в воздухе. Мы вспомним этих искусных гимнастов, их ювелирный, точно рассчитанный полет потом, когда будем наблюдать лихую и динамичную четверку истребителей в небе. Конечно, мы отметим разницу в исполнении, которая лежит в гигантских скоростях современных летных аппаратов, и в том, что человек научился управлять не только своим телом, но и современной машиной. Но нам яснее станет и то общее, что роднит, сближает их,— оно в ювелирной точности полета, его предельной выверенности. Эпизоды фильма заставят нас восхититься современными скоростными самолетами — этими молниями в небе, обгоняющими звук. А так же заставят до какой-то степени понять совершенство их аэродинамической формы. Ведь они летают и днем и ночью. Какое же умение требуется от пилота, чтобы столь слаженно функционировать в небе.

Начало рассказа — обычные съемки в одном из гвардейских авиационных полков. Ночь. Тягач подкатывает МИГ-21 из капонира. Взлет... Мы слышим синхронно записанные команды штурмана-наводчика и ответы пилота; МИГ-21 совершает посадку... Все обычно. Поражает нас лишь удивительная успокоенность пейзажа — тишина соснового бора, озера, степи. Все это создает нужный контрапункт реву мотора. Но за эту тишину надо бороться, за нее дрались в войну: именно в показанной нам воинской части сражался трижды Герой Советского Союза легендарный Иван Кожедуб.

А затем мы знакомимся с дружной «четверкой». Летчики — Кудрявцев, Аведиков, Плужник, Букин — влюблены в свою профессию. Отдают ей все. Они виртуозы. Фильм продемонстрирует нам позже их блестящее мастерство, и мы восхитимся и ахнем, увидев их в небе.

Но фильм привлекает нас не только этим, хотя и фигуры высшего пилотажа сняты превосходно. Нас привлекут, в первую очередь, сами герои этого фильма, их отношение к делу, их настойчивость в преодолении трудностей, их путь к высшему мастерству. Выше мы приводили слова космонавта Гречко о работе на орбите. А вот что говорит подполковник, летчик-испытатель Аведиков (синхронная запись из фильма «Мастерство»): «Когда мы начинаем только летчика готовить, конечно, определенные трудности возникают. Летчик очень напряженно держится, особенно в первых полетах. Так бывает, да я и сам это прочувствовал на себе, когда в свое время летал ведомым, так бывает, что и рука немеет даже... потому что здесь и ручкой и сектором газа приходится работать очень много, и сектор газа, например, на месте не стоит, все время в движении...»

Гигантские перегрузки. Тело тяжелеет, теряет подвижность. Но есть еще один барьер, который надо преодолеть,— психологический. Аведиков рассказывает о том, что у начинающего летчика всегда возникает желание отойти подальше от ведущего. Пилот еще не привык к близости других самолетов, действует не так точно и потому ему еще трудно сохранить свое место в строю.

В фильме есть поучительные эпизоды «психологической притирки» работающих вместе пилотов. Техники выстраивают на бетонке четыре самолета «ромбом» на расстоянии двух-трех метров друг от друга. Так они будут идти и в воздухе. В неподвижных самолетах сидят летчики. Это тренировка: они присматриваются друг к другу, ориентируются на соседей, точно запоминают взаимное расположение. Экран показывает нам те тихие минуты, когда «четверка» летчиков, еще на земле, делает существенный шаг к преодолению психологического барьера. Следующий эпизод фильма вначале воспринимается, как разучивание фигур сложного

танца: «четверка» летчиков «ромбом» ходит по полю, отрабатывая план пилотажа. Одновременно командир рисует схему полетов, называя фигуры: вираж, петля с поворотом, косая петля, горка, переворот и, наконец, «тюльпан» — роспуск в разные стороны...

Но это лишь предисловие. Далее начинаются центральные эпизоды в небе, снятые с борта самолета.

«Четверка» выполняет в небе то, что было «проиграно» на земле. Но теперь уже зритель воспринимает мир глазами летчиков, когда земля и небо ежесекундно меняются местами. Благодаря разнообразным точкам съемок с ведущего самолета, замыкающего, с параллельного хода, благодаря точному монтажному ритму — эпизоды в небе приобретают символическое звучание. Кажется, что не машины, а люди свободно парят над землей, что перед нами полет человеческой мысли, мечты, вечно устремленной ввысь.

Фильм пронизан идеей единения человека, природы и техники. Техника, которая дана в руки военному летчику, предстает здесь не враждебной ему, а по-человечески близкой, нужной для защиты добра, для защиты великих завоеваний социализма. Поэтому символичны и панорамы земного фона, снятые в своеобразном освещении (цветные дымы, выпущенные с самолетов).

В тексте фильма справедливо отмечено, что выучка, знания, психологическая совместимость четверки Аведикова столь велики, что таких людей можно было бы посылать и в долголетний космический полет...

Итак, два фильма про труд людей космической эры — космонавтов и летчиков. Разные по стилистике. Один тяготеет к жесткой прозе, другой — к поэтической символике. Но оба документально точны, основаны на действительных фактах, оба дают богатую информацию, пищу для ума и чувств. Оба говорят о преодолении трудностей, о постоянных сложных («нештатных»!) ситуациях, в которых мужает и закаляется характер.

И наконец, оба глубоко человечны и патриотичны в самом высоком смысле этого слова, ибо люди, с которыми мы познакомились, могли сформироваться только в условиях, созданных Великим Октябрем, в условиях победной поступи социализма в нашей стране.

От редакции

Эта статья оказалась последней для автора — Евгения Михайловича Вейцмана, жизнь которого оборвалась внезапно и неожиданно. Смерть вырвала его из жизни, не дав дойти до шестидесяти, прервав его плодотворную деятельность ученого-философа, хорошо знавшего советское кино и проявлявшего большую заинтересованность в его развитии. Советскому киноискусству Евгений Михайлович отдавал много сил и как критик, и как участник многих симпозиумов и дискуссий, и как воспитатель молодых кинематографистов во ВГИКе, и как руководитель очень важного для будущего советского кинематографа семинара молодых кинокритиков в Союзе кинематографистов СССР.

Евгений Михайлович Вейцман был постоянным автором журнала «Искусство кино». На его страницах он выступал со статьями, посвященными анализу философских направлений зарубежного кино, социологии киноискусства, проблемам научно-популярного кино. В своих статьях он ратовал за расширение эстетического воздействия научно-популярного фильма на зрителя, за повышение его роли в строительстве новой социалистической культуры.

Евгений Михайлович не успел увидеть свою книгу «Очерки философии кино», подготавливаемую сейчас в издательстве «Искусство», не успел закончить ее продолжение — «Очерки социологии кино» и еще многое из задуманного, обсужденного на семинарах и разработанного в рабочих конспектах. Но и того, что он успел сделать, достаточно, чтобы его вклад в развитие советского киноведения был оценен высоко, а его работам уготована долгая жизнь в сознании читателей.

В. Широкий

Жизнь и схема

Когда фильм не находит своего зрителя, всегда возникает вопрос: в чем тут дело? Какие законы искусства были нарушены? Какие связи оказались разорванными вследствие нарушения этих законов? Ведь всякий раз, когда кинозалы пустуют, это происходит по разным причинам. Иные из них были названы в ходе дискуссии об интересном фильме, проведенной на страницах «ИК» в прошлом году (см. №№ 1, 3, 5, 8). Участники дискуссии отмечали, в частности, и такую довольно распространенную ситуацию, порождающую равнодушие в зрительном зале: картина, актуальная по тематической направленности, по проблематике, не учитывает законов зрелищности, вне которых кинематограф как искусство теряет силу воздействия на аудиторию. Подобные случаи вызывают особую тревогу: скука на экране способна несправедливо дискредитировать одни понятия и неоправданно завысить другие. Тем самым создается почва для нарушения гармонии зрительских интересов.

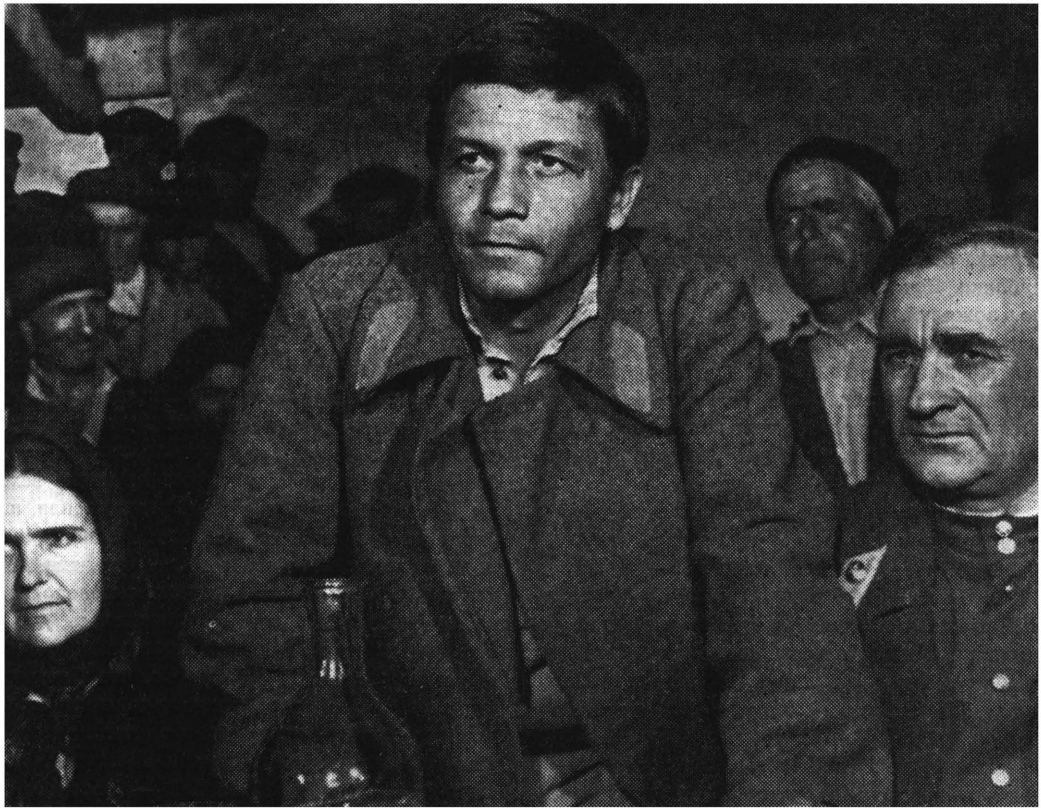
Как же возникают подобные перекосы в практике киноискусства, в его живом процессе? Об этом, в конечном счете, статья критика Василия Широкого. В статье подробно анализируются три картины производства студии «Молдова-филм». Актуальные темы и низкие цифры проката — вот парадоксальные факторы, ставящие два из этих фильмов под один, общий знаменатель. По данным Главного управления кинофикации и кинопроката фильм «Мужчины седеют рано» посмотрели 4,8 млн. человек, «Что человеку надо» — 2,1 млн. (приводятся данные годового проката по стране). Еще нет сведений по прокату картины «Не верь крику ночной птицы» — она недавно вышла на экраны, но, по предварительным данным, этот фильм тоже идет при неполных залах.

Разумеется, продукция студии «Молдова-филм» не исчерпывается и не определяется тремя названными лентами. Молдавские кинематографисты знают, что такое зрительский успех, иные их фильмы имеют достаточно стойкую репутацию, сложившуюся за годы творческих поисков. Тем досаднее отмеченный в статье В. Широкого сбой, дающий, как нам кажется, повод еще раз задуматься — и не одним только молдавским кинематографистам — о том, что же такое интересный фильм и каковы параметры интересного в нашем искусстве.

Если идти «от жизни», нам будет явлена вот такая человеческая история, судьба, биография — назовите как хотите.

Была война, и девочка потеряла отца. А когда бои отшумели и жизнь стала понемногу налаживаться, как-то сразу повзрослевшая, уже не девочка — девушка пошла в город, поступила на завод. Там прижилась, нашла дело, которое стало ее профессией, заслужила уважение людей...

По тем временам судьба, каких тысячи. Похожая на другие и в то же время неповторимая. Потому что каждая человеческая личность — единственная, в самой себе раз навсегда данная, со своей, как говорили в старину, планидой. И каждая может стать предметом изображения в искусстве, материалом художественного исследования, так как слита с общесоциальными процессами, в водоворот которых попала. Да и потому просто, что любая конкретная судьба, заключая в себе крупицу общечеловеческого опыта, обогащает нас сво-



«Мужчины седеют рано». Рэзлог (в центре) — М. Волонтир

им нравственным уроком. Как извлечь этот урок, сделать достоянием других? (Этот вопрос возникает, если идти уже не «от жизни», а «от искусства».) Как преподать его, чтобы не утратить ощущение подлинности, своеобычности именно этой человеческой судьбы?

В фильме «Что человеку надо» студии «Молдова-филм» в центре — судьба Анны, той девочки, что потеряла отца в годину освобождения ее родного села, а потом, попав в город, на завод, не без помощи добрых людей нашла свое место в жизни. Это могла быть подлинная, взятая из самой жизни, человеческая история, а могла быть и вымышленная, сочиненная сценаристом, с такими или иными особенностями биографии. Как, например, у другой девушки, Марии, из фильма той же студии «Не верь крику ночной птицы». Мы ничего не знаем о родителях Марии, но, подобно Ануце, и она пришла в город из села в первые послевоенные годы и тоже связала свою судьбу с заводом, с его людьми, в большинстве своем тоже вчерашними селянами (симптоматично само это сходство сюжетных ходов!). Главное же тут то, что эти житейские истории взяты из самой жизни, они неотделимы от народных судеб той трудной поры, от тех процессов, что происходили в молодой молдавской республике после изгнания оккупантов и восстановления Советской власти.

Итак, и в одном и в другом фильме прослеживается целая человеческая жизнь, и взята она в обеих картинах не сама по себе, а в неразрывной связи с теми изменениями, которые произошли в республике за прошедшие три десятилетия. Чтобы осознать всю разительность и благотворность этих перемен — и в плане экономическом и в плане социально-психологическом, — следует вспомнить, хотя бы в общих чертах, с чего начиналось возрождение республики. Вот и искусство Молдавии, и особенно, пожалуй, киноискусство с его временной всеохватностью, какие бы моменты сегодняшней жизни народа ни затрагивало, испытывает насущную потребность в ретроспекции, питается памятью народной, свято хранящей воспоминания о том, какие беды и трудности пришлось преодолеть.

Чтобы отчетливей увидеть Молдавию первых послевоенных лет, надо представить себе аграрный край, дважды подряд — в 1945 и 1946 годах — сожженный жесточайшей засухой, какая и древним-то старикам была в диковинку. В подобных случаях отдушиной для голодающего крестьянина всегда становился город. Но что мог предложить город разоренному войной и оккупацией молдавскому крестьянину, когда все, что существовало здесь сверх примитивного сельскохозяйственного производства и элементарной переработки его продуктов (сюда даже гвозди завозили), было стерто до основания только-только отгремевшими сражениями! Это теперь белый-белый Кишинев, по-южному тонущий в пышной зелени, — нарядный город, способный заворожить взгляд своей упорядоченной, выверенной красотой. А тогда он лежал в руинах, с редкими островками чудом сохранившихся в центре зданий, зиял проломами стен на месте того, что хоть сколько-нибудь возвышалось над скученностью халуп нижнего города, почти не менявшегося со времен Пушкина, удостоившего Кишинев нескольких беззлобно язвительных строк. В картине «Что человеку надо» современный Кишинев, по которому герой проезжает в машине, показывается щедро, любовно; им явно восторгаются. Это можно понять: виды его представляют собой резкий контраст убогой старой махале (предместью), в которой герои жили в юности, и констраст этот красноречив сам по себе. В фильме «Не верь крику ночной птицы» образ старого города получает еще и дополнительную эмоциональную окраску: непрерывное уханье филинов — любителей пустырей и развалин — как бы дорисовывает картину послевоенной разрухи.

Спасением края стало возвращение Советской власти. С нею пришла и помощь со всех концов страны. Сцена раздачи хлеба голодающему населению в фильме «Мужчины седеют рано» — не плод авторской фантазии, а реальный факт жизни той поры, историческое свидетельство времени. В селах еще продолжалась работа по преодолению последствий голода, а то новое, что принесло с собой освобождение, уже давало первые дружные всходы. Ростки его пробивались всюду, крепли, набирались сил, подобно молодой виноградной лозе, запестревшей на дотоле безжизненных холмах. Страна щедро делилась с молодой республикой всем, в чем она нуждалась, что и обусловило невиданные преобразования в исторически кратчайшие сроки. То, что было достигнуто в крае уже к исходу первого послевоенного десятилетия, служит нагляднейшим свидетельством животворности Советской власти, в самой природе которой — раскрепощение энергии трудящихся масс, ставших хозяевами собственной судьбы.

Одно за другим вырастали новые белокаменные здания главного проспекта молдавской столицы, вступали в строй предприятия, поначалу полукустарного типа, но со временем все более расширявшиеся, крепли коллективные сельские хозяйства — уже к 1950 году коллективизация была в основном завершена. Республика восстанавливалась не по мановению волшебной палочки. За белизной свежеостекленных корпусов, за мерным движением подъемных кранов, за рокотом тракторов, распахивавших межи единоличных наделов, — за всем этим стояли люди. Их усилиями — усилиями молодого рабочего класса и колхозного крестьянства — закладывались основы нынешнего благоденствия Молдавии. Рожденный практикой социалистического строительства склады-

вался новый тип человека, формировались новые отношения — как в сфере производства, так и в быту, резко менявшем свои формы...

Можно еще многое сказать о происходивших переменах, и все сказанное будет иметь непосредственное отношение к названным выше фильмам, потому что в том или ином объеме отражено в них. И если говорить в целом, то картина пройденного пути, отраженная в фильмах, о которых идет речь, исторически верна и не вызывает никаких возражений. Повторяю: если говорить именно в целом, беря ее в общем плане.

В наиболее полном виде, с еще более широким захватом исторических событий — от первых шагов Советской власти в Бессарабии и последовавшей вскоре королевской оккупации правобережья Днестра (1918 год) вплоть до празднования 50-летия МССР (1974 год) — картина эта дана в фильме «Долгота дня» (сценаристы В. Гажиу и В. Йовицэ, постановка В. Гажиу), представляющем собой своеобразную хронику этапов этого пути, не во всем, к сожалению, ровную и художественно цельную.

Все, говорят, постигается в сравнении. Сопоставление прошлого с настоящим в названных картинах — не просто сравнение того, что было, с тем, что есть. Ход исторических событий, отображенных с максимальной приближенностью к реальным процессам, происходившим в Молдавии, обладает как бы самоценной силой воздействия: экран выражает полярность состояний бывшего и сущего — этапов, разделенных десятилетиями. Полярность, тем

«Мужчины седеют рано».
Брумэ — В. Горелов,
Рэзлог — М. Волонтир

более остро воспринимаемую, что запечатлена она не только в исторической летописи республики — в памяти ныне здравствующих поколений. Сопоставление — прием, выигрышный сам по себе; независимо от уровня, на котором он используется в произведении искусства, прошлое как бы поверяется настоящим, а настоящее, оттененное прошлым, приобретает особую рельефность и глубину исторического измерения. И если идти «от жизни» — исходной точки отсчета в искусстве, — то можно было бы тем и ограничиться. Одной мимолетно брошенной фразы «Что пережили!..» в быту порой достаточно, чтобы почувствовать и трудность пережитого и удовлетворенность происшедшими переменами. Применительно же к искусству вступает в действие иное измерение, причем, важнейшее: верность «в целом» должна быть подкреплена тем конкретным, что заключается в индивидуальной человеческой судьбе, рассмотренной во всей сложности взаимосвязей со временем. Иначе говоря, о б щ е е, сколь бы оно ни было верным само по себе, должно быть реализовано в том к о н к р е т н о м, через которое это общее постигается и выводится.

Таково одно из главных условий, благодаря которому искусство способно подняться на высоту проникновенного постижения мира, в котором живет человек, его связей с ним. Это — как круги на воде от брошенного камня. И чем ближе к центру, от которого расходятся круги человеческой судьбы, тем конкретнее должна быть фактура реальности, тем больше, следовательно, должна эта реальность содержать в себе «вещества» самой жизни, первоэлементов, из которых складывается бытие героев, личное и общественное. Каково оно? Вбирая в себя черты повседневности, «частные» случаи, доподлинные явления действительности, преображенной художественным видением автора, первоэлементы эти становятся тканью произведения, реалиями искусства, дающими в итоге обобщенную картину жизни в ее конкретно-историческом выражении.

Итак, какой же предстает жизнь персонажей в картинах, о которых идет речь? Можно ли говорить о ней, как о некой целостности, что присуща каждой «естественной» человеческой судьбе и делает ее неповторимой в своей внутренней законченности? Дело совсем не в том, насколько соизмерим каждый шаг и каждое помышление героя с тем, «как бывает в жизни», — так не выбраться за пределы пресловутого правдоподобия, ничего общего не имеющего с подлинно художественным освоением действительности. Дело совершенно в другом: отмечен ли герой, номинально выражающий ту или иную жизненную тенденцию, прежде всего внутренним соответствием самому себе; поддерживается ли каждым своим последующим поступком в заявленном качестве или же образ его не более чем декларация? Причем, тут важен не столько характер самих этих поступков, которые могут быть сколь угодно убедительными или, наоборот, самыми невероятными, неожиданными для персонажа — важно авторское отношение к действиям героя, их осмысление.

Иными словами — всмотримся пристальнее в самый центр круга, где человек стоит лицом к лицу со временем, отражаясь в нем и преломляя его, время, в своей судьбе.

●

Для начала вместе с героями фильма «Мужчины седеют рано» (сценарий В. Мельникова, постановка В. Паскару) вернемся к самым истокам: в молдавскую деревню сразу после того, как через нее перехлестнул вал войны.

Итак, село Фрунзены. Первая весна освобождения.

Но прежде — небольшое отступление, ибо действие фильма начинается с обсуждения сегодняшних проблем межколхозного объединения в кабинете главного героя — председателя колхоза Рэзлога. Все, что относится к нашим будням, будет дано в фильме сугубо информационно — как обрамление действия. После кадров проезда Рэзлога по шоссе, по обе стороны которого бесконечными рядами тянутся прекрасные пальметтные сады, виноградники — гордость сегодняшней Молдавии, экран возвращает нас в сороковые годы, в тот предвоенный этап, когда Молдавия стала советской.

Особенностью сюжетного построения фильма является то, что, хотя в центре его и стоит Рэзлог, избранный тогда односельчанами председателем сельсовета, действие сосредоточено главным образом вокруг образа Алексы Мынзу; именно через характер крестьянина-бедняка авторы пытаются раскрыть сложнейший процесс перелома крестьянской психологии в отношении к коллективизации, сдвигов в сознании крестьянской массы, медленно, но верно постигающей выгоды коллективного хозяйствования.

Мынзу — бедняк из бедняков. Однако его способность разобраться в происходящем замутнена дьявольски хитроумной придумкой сельского богатея, который, убегая вместе с отступающими оккупантами, «дарит» простодушному мужику свою землю, а чтобы было чем «защищать ее от большевиков», вручает ему карабин. Нетрудно вообразить всю меру ненависти этого человека к новой власти: у него отбирают излишки зерна, впервые собранного им на «его земле», а теперь грозятся поделить и саму землю. На этой струнке и играет сосед Мынзу, кулак Брумэ, разжигая в нем ожесточение.

Действие фильма задумано как своеобразный психологический поединок между молодым, очень живым по натуре Рэзлогом — М. Волонтир наделяет его полной мерой человеческого, мужского обаяния — и Алексой Мынзу, который в исполнении В. Чутака вы-

«Что человеку надо». Анна — Н. Величко, секретарь парткома — В. Чутак

глядит натурой суровой, способной и на безрассудный поступок. Перед нами человек, зажатый в тиски обстоятельств: ведь только-только ощутил он себя впервые в жизни хозяином, и вот снова конец мечтам о достатке, об уважении односельчан. Недаром Мынзу готов с вилами броситься на активистов, пришедших к нему во двор, чтобы опечатать амбар с зерном, собранным с земли сбежавшего богатея... После такой завязки, естественно, ожидаешь сложной и бескомпромиссной борьбы, напряженных коллизий, отражающих непримиримость позиций героев. Но этого как раз и нет на экране! Напротив, по мере того, как разворачиваются события, действие теряет энергию, и картина довольно быстро соскальзывает к конечному результату — к признанию Алексой Мынзу правоты Рэзлога. Происходит парадоксальная вещь: событийный ряд в фильме нагнетается — кулаки поджигают детский питательный пункт, Брумэ (В. Горелов), понимающий, что земля уходит из-под его ног, пытается убить председателя сельсовета, завязывается схватка Мынзу с Брумэ, — а драматизм ленты слабеет, теряет остроту. Думается, главная причина такого несоответствия состоит в том, что авторам не удалось сосредоточиться на главном — на мучительном разладе Мынзу с самим собой. Ведь при всей враждебности к новому, противостоящему его личным интересам, он не может не видеть справедливости отстаиваемых Рэзлогом и активистами порядков. Ведь верно же, что всем селом легче справиться с бедой, чем если каждый будет сам по себе, что вообще жить сообща — надежнее и можно быть увереннее за завтрашний день, за будущее своих детей... Но едва только завязывается узел какого-то противоречия, как оно тут же снимается, на экране дается перебивка — выход в сегодняшний день, в новую явь, которая начиналась тогда, в те трудные годы. Причем даже такой драматичный момент, как злодейский выстрел в окно председательского дома и в результате тяжелое ранение находившейся там учительницы (сам Рэзлог на время переселился в сельсовет) — шутка ли, покушение на жизнь человека! — не получает необходимого разрешения, для зрителя не проясняется, кто спустил курок: можно подумать, что это дело рук Мынзу, хранившего полученный от богатея карабин в своем подвале, а может быть, преступление совершил Брумэ, который знал, где находится карабин... В результате картина многое теряет в своей внутренней правде, в своей художественной убедительности.

Да, в фильме есть верные, точно схваченные приметы той поры, есть удачно обрисованные типы, яркие сценки и т. д. Но отдельные кусочки действительности не создают целостной картины переломного этапа в жизни республики, правда о времени и человеке дана в фильме «вообще» — по конечному результату исторического процесса, а не по внутреннему, далеко не всегда плавному развитию самого этого процесса, определявшего индивидуальное поведение его участников. Все дело здесь в том, что слагаемые исторически данного результата — массового вступления крестьян в колхозы, — не сопряжены в фильме с индивидуальным бытием героев. Их судьбы можно понять и объяснить, измеряя общими мерками исторического опыта, рассматривая их в общем жизненном контексте. Но живой конкретности материала, индивидуальной неповторимости характеров и событий фильму явно не хватает. Схематично прочерченные фигуры не соответствуют той сложности, диалектике жизненных процессов, которая, по замыслу авторов, должна отражаться в судьбах героев.

●

Анну — героиню фильма «Что человеку надо» — мы застаем в кризисную для нее минуту. Суть дела такова.

Приведу небольшой эпизод из фильма.

Русанда. Аня! Ты помнишь, сколько усилителей к тебе поступило с первого участка?

Анна. Конечно, нет. Это ж было в начале квартала. А что?

Русанда. Для заводской комиссии нужно.

Анна. Ну пусть поднимут мои наряды.

Русанда. Мы так и сделали: по твоим нарядам — шестьдесят два, а по первому участку — пятьдесят.

Анна. Ну и что?

Русанда. Ну и что... Выходит, двенадцать усилителей ты сдала только по нарядам, на бумаге, понимаешь?

Сцену воспроизвожу по монтажной записи, отвлекаясь пока от существа характеров двух старых подруг, едва ли не одновременно пришедших на завод, одна из которых ныне бригадир радиомонтажниц, а другая, судя по всему, заведует складом готовой продукции. Сейчас важно как можно более точно воспроизвести их разговор, ибо в нем заложено зерно конфликтной ситуации, на которой сценарист А. Молдавский строит сюжетную основу фильма, поставленного старейшим режиссером студии М. Израилевым. Ведь с этих мистически исчезнувших двенадцати усилителей и загорается в фильме весь сыр-бор. Налицо приписки, требующие соответствующей общественной оценки. Рассматривая этот факт «вообще», можно только еще раз подтвердить, сколь велико такое прегрешение с точки зрения производственной, а с точки зрения нравственной и того более. Значит, отнестись к нему надлежит сурово и нетерпимо. Так в общем-то и происходит: Анне (Н. Величко) объявляют строгий выговор, лишают личного клейма, право на которое она заслужила долголетней честной работой, и кроме того, делают начет на шестьдесят рублей и восемьдесят четыре копейки. Самое же главное — ее доселе доброе имя, ее рабочая и человеческая честь запятна-

«Что человеку надо»

ны. Случай с двенадцатью усилителями выходит, таким образом, на тот уровень, который заслуживает внимания не только заводского начальства, но и искусства.

До того, как завязался конфликт, мы имели удовольствие познакомиться с героиней по меньшей мере в трех сценах. В первой из них Аня журит молодую сборщицу за неаккуратную работу. «Некрасиво, неряшливо, переделай». На что ветреная Лена (в исполнении Г. Федотовой-Куриной — это усредненно-распространенный тип современной девушки, в меру умненькой, в меру разбитной и языкастой) отвечает, что и так сойдет и любой ОТК примет ее работу. Анна взывает к ее самолюбию: «Ты же можешь лучше», — но ее намерение не достигает цели. «Переделывать, — пожимает плечами Лена. — Я так и на чулки не заработаю». «Тогда я сама переделаю!» — хмурится Анна. «Ну и переделывайте», — бросает ей Лена. Не будем спешить с приговором Ленуце: ее слова всего лишь бравада по младости лет, потому что как она ни хорохорится, но придет-таки переделывать сделанное ею спустя рукава. Придет... и застанет в цехе за работой тетю Аню. Сцена эта, можно видеть, как нельзя лучше характеризует обеих.

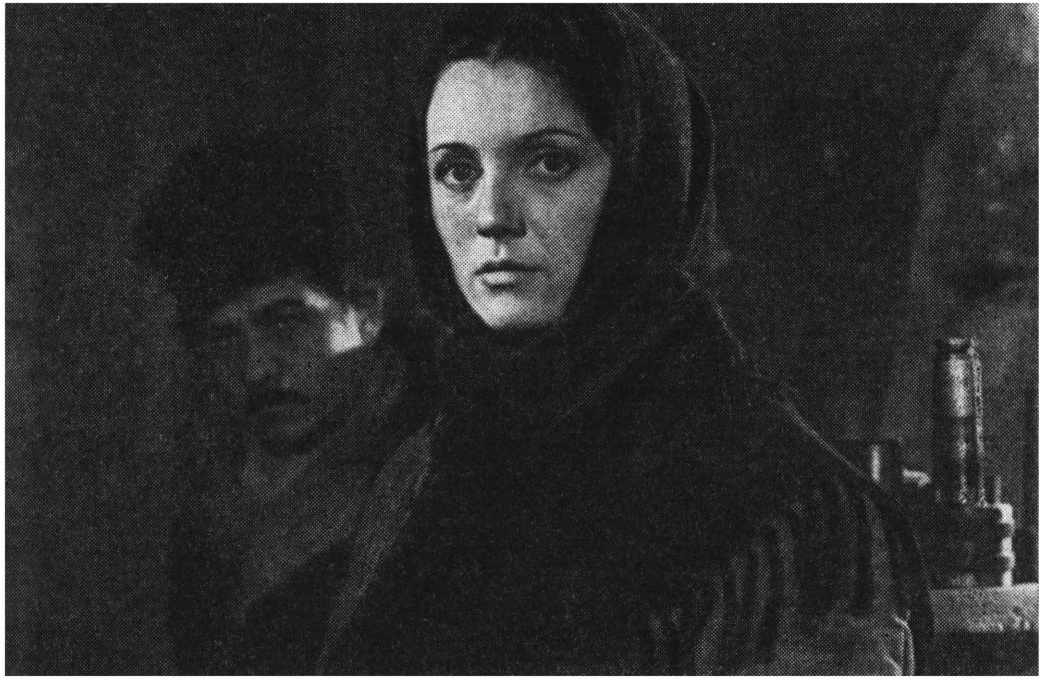
Будет еще сцена в цехе, когда прибежит к сборщикам главный инженер Юровский (по сюжету фигура эпизодическая, по функциям — крайне безликая, так что от исполнения К. Адашевского ничего ждать не приходится) и, хватая себя за голову, признается, что «подмахнул (?!) чертеж блока «6—2», «прохлопанного лабораторией» (хороши порядочки на заводе!), а там на месте дросселя 15 должен стоять более совершенный дроссель 17. Однако беспокойство инженера напрасно: технически грамотный бригадир поставил именно 17-й. Столь высококвалифицированному специалисту собирать по чертежу вовсе не обязательно! Заметив изъян в проекте, Анна не стала церемониться с подписью главного, а «согласовала с лабораторией» и поставила нужную деталь. Ситуация — «по жизни» — довольно-таки странная, но в кино ей откровенно умиляются. Дается панорама цеха, по которому идет Юровский, а работницы, довольные, что их бригадир так славно разыграла главного, допустившего «небольшую (!) промашку», провожают его веселым смехом. Опять же обратим внимание на то, как характеризуется героиня в этом эпизоде: творчески работающим и ответственным человеком.

Наконец, третий эпизод. Он связан с посещением завода (видимо, как образцового) заезжим бизнесменом из Западной Германии, хозяином крупнейшего концерна по выпуску электроизмерительных приборов. Гость удостаивает своим вниманием передового бригадира и обращается к ней с рядом вопросов. Анна отвечает ему без запинки да еще так остроумно прохаживается насчет проблемы отношений предпринимателя и рабочего в капиталистическом обществе, что у нас не остается и тени сомнения в том, что она не только передовая производственница, но и умный, интересный собеседник.

Вот почему, когда случай с исчезнувшими усилителями завершается столь грозным директорским приказом, мы невольно думаем: здесь что-то не так. Заподозрить в сознательном обмане столь высоко отрекомендованную героиню значило бы поставить под сомнение намерения авторов фильма, которые откровенно симпатизируют Анне.

Значит, остается думать, что тут действует чья-то злая воля, проще говоря... — плетется интрига. Такое бывает — и даже в самом передовом коллективе. Зависть, личная антипатия, месть — мало ли что может двигать теми, кому не по душе успехи товарища, его добрая слава, его авторитет. Наши опасения на сей счет усиливаются по мере того, как действие фильма начинает сосредоточиваться вокруг двух фигур: Чумака, по всей вероятности, начальника цеха (должность впрямую не называется, а по служебным функциям на предприятии определить ее не так-то просто), и Печонки, работника отдела кадров.

Чумак в фильме показан весьма недвусмысленно и однозначно: он довольно легко просматривается в своем отрицательном существе. Впечатляет его жизненное кредо, высказанное им Анне вполне открыто: «Хочешь жить — умей вертеться». Хороший актер П. Баракчи



«Не верь крику ночной птицы». Мария — А. Лефтий

ничего не может поделать с героем, просто жаждущим самохарактеризоваться исключительно с дурной стороны. Как ни старается исполнитель вывести своего героя за рамки той негативной схемы, в которую загнали его авторы, — ему это не удается. Чтобы стать орудием такого Чумака, Печонка (В. Пинчук) наделяется непроходимой тупостью и крайним солдафонством. Других качеств у бедняги нет, да и не может быть, потому что иначе будет совершенно не ясно, зачем ему понадобилось «подводить под монастырь» хорошего человека. Что он и делает по научению Чумака. «Послушай, Харитоныч, — обращается к нему Чумак, — приказ по инвентаризации ты уже...» Следует многозначительная пауза, а вслед за тем режиссер дает такой монтажный план: рука нажимает кнопки. И хотя, как далее выясняется, это всего лишь рука виртуоза секретарской работы Капитолины (Е. Тудорашку), монтаж свое сделал: мы понимаем, чьих рук дело — несправедливый по отношению к Анне приказ, с ходу подписанный образцовым директором образцового, как уверяют нас авторы, предприятия.

А поскольку уже ясно, что приказ спровоцирован людьми нечистоплотными, то куда, казалось бы, двигаться фильму дальше? По опыту подобных лент мы прекрасно знаем, что конфликт обернется всего лишь недоразумением, которое будет устранено, все станет на свои места, добродетель и порок получат по заслугам.

Но здесь происходит другое; действие фильма, носившее до этого печать проблематики нравственной, явно начинает тяготеть к проблемам производственным — совсем в духе времени.

●

Но прежде чем выяснить, куда заводит фильм смещение его действия в сторону производственной тематики, бросим беглый взгляд на основной конфликт еще одной ленты студии «Молдова-филм» — «Не верь крику ночной птицы» (сценарий Л. Дмитриевой, постановка Я. Бургю). Как уже отмечалось, эти картины близки общностью человеческих судеб героев, пришедших сразу после военного лихолетья из села в город. Есть в этих фильмах сходство и другого порядка — во втором из них тоже ощутим под конец этот крен в сторону производственной тематики, и это тоже выглядит не более как дань моде, как попытка преодолеть вялость движения сюжета, весьма однозначно прочерченного сценаристом Л. Дмитриевой.

Впрочем, внутри отмеченного сходства есть и свои различия. В фильме «Что человеку надо» конфликт целиком в сегодняшней жизни персонажей. Прошлое здесь — лишь фон, на котором отчетливее вырисовываются коллизии сегодняшнего дня. Новая жизнь, подняв человека на принципиально новую высоту, породила и свои противоречия, свои сложности, которые, в свою очередь, становятся предметом отражения в искусстве. Но как, на каком уровне размышлений о жизни трактуются эти сложности и противоречия?

В фильме «Не верь крику ночной птицы» конфликт берет начало в прошлом, корни его там. Двое любили одну девушку — ту самую Марию (А. Лефтий), что поступила на завод, переехав в город из села. Однозначная сущность обоих героев, восходящая, несомненно, к драматургии, закреплена и актерским исполнением В. Брескану и М. Волонтира. Перед нами два полярных типа: Василе Кэрунту (В. Брескану) живет, как говорится, исключительно для людей, Ион Мустяцэ (М. Волонтир) — только для себя. Потому первый герой в фильме, поставленном режиссером Якубом Бургю, только «голубой», другой — только «черный». Один всегда и во всем поступает как надо, другой — согласно данной ему авторами однолинейной характеристике всегда действует «применительно к подлости».

Фильм начинается с совещания: на завкоме решается вопрос, как быть с бригадой молодых рабочих, которых Мустяцэ распустил дальше некуда — пьянки, прогулы, никакой дисциплины. Бригадира надо снимать, но кому бригаду ни предлагают — у всех отговорки. Но, конечно же, тут вызывается добровольцем Кэрунту: к ужасу его приемного сына начальника цеха Аурела (М. Перепелице) он берет на себя нелегкие обязанности наставника отстающей бригады. Уже это сразу должно вызвать к нему симпатии и характеризовать с лучшей стороны. Когда потом дается ретроспекция: только-только зарождается завод и завязывается «треугольник» — два наших знакомых и Мария, скромная, по-деревенски застенчивая,— нам уже ясно, кого она изберет, к кому потянется душой. Может ли вызвать симпатию такой Марии душевно грубый Ион, к тому же индивидуалист, который старательно скрывает от других секрет производственных успехов своей бригады (он усовершенствовал станок, благодаря чему удается работать без брака и выполнять план). Конечно же, девушку привлекает Василе — его благородство и чистота читаются с первого взгляда.

Вопрос о логике художественного произведения, о художественной логике как таковой непрост. Ведь если на то пошло, то именно в схеме более всего логики. Но как тогда уберечь логику от схемы, сделать ее художественной логикой? Жизненным наполнением характера, диалектической сложностью его духовного бытия — чем же еще?

Вот и в названных фильмах — едва только авторы выходят за рамки заданной сюжетной схемы, по которой выстраивается (здесь именно выстраивается!) действие, и живое человеческое чувство берет верх над схематизмом несложных драматургических ходов, как тут же начинает проглядывать индивидуальность характера, ситуации.

В фильме «Что человеку надо» это, скажем, эпизод, где Анна, решившись открыться любимому человеку, узнает о его скором отъезде, о близкой — она уже понимает — разлуке навсегда. Будучи из породы однолюбов, она так и остается бобылкой, ни разу за двадцать лет не напомнив ставшему знаменитым скрипачом

«Не верь крику ночной птицы». Василе — В. Брескану, Анатолий — Е. Герасимов, Дерюгин — М. Попов

Андрею Ботнару (Д. Фусу) об их общей дочери. Небольшой эпизод, состоящий из маленьких сценок,— с Русандой (Е. Малкоч), благославляющей ее на свидание с Андреем, которому она так и не сказала, что уже носит под сердцем его ребенка, и с отечески внимательным к ней Булыгиным (Л. Мерзин), у которого просит трехдневный отпуск по своим «бабьим делам»,— этот эпизод сказал нам о ней как человеке больше, чем все остальные. О ее умении любить верно и крепко, о способности к самопожертвованию во имя любви, ради счастья дорогого человека...

Полагаю — и не без основания,— что в искусстве драматические моменты человеческих судеб более выигрышны с точки зрения достоверности. Разумеется, драма всегда индивидуальна, и она тем более «драматична», чем более индивидуальна. Но вот у героини фильма «Не верь крику...» Марии все сложилось благополучно: как ни пугал ее Ион физической немощью Василе, тяжело раненного на войне, она выбрала именно Василе и была счастлива с ним. Но выбор этот ей дался тоже нелегко, хотя и не Ион был тому причиной. Сосед жил рядом, вдовец с кучей ребятишек, лишенных догляда, потому что был постоянно в шоферских разъездах. Помогала им как могла, и дети потянулись к ней, а она к детям, стала им чем-то вроде матери или доброй мачехи, и сам Никулае (В. Тэбырцэ), их отец, понемногу привыкать стал к этой мысли. Завязывается вто-

рой, не в пример первому, достоверный треугольник, и чувствуется, что и режиссеру в нем свободнее дышится — появляются проблески жизни, действие обретает краски (сцена, например, где Мария с Василе бегут с детьми под дождем), плотность экранного бытия, отдаляясь от худосочного его подобия, в основе которого всегда лежат умозрительные построения, максимально приближается к бытию реальному. Но едва зацепив жизненный момент, авторы, по всему видно, решительно не знают, как его преломить в той сюжетной схеме, на какой держится повествование, и отдают предпочтение именно схеме: Никулае гибнет в автомобильной катастрофе, Василе с Марией, поженившись, забирают детей к себе. На этом ретроспекция кончается, и повествование вливается в русло заданного сюжета: Василе приходит в новую бригаду, чтобы навести в ней порядок. Действие получает таким образом отчетливый производственный уклон.

●

На поверхностный взгляд нет, кажется, ничего проще, чем «производственный» сюжет. Есть конфликтная ситуация, взятая из жизни; в ней ничего не надо додумывать, домысливать, отчетливы позиции противоборствующих сил — описывай, как есть, как было, и жизненная достоверность гарантирована. По крайней мере никто не скажет, что «так в жизни не бывает»: еще тепленькое, попробуйте! Но эта легкость — мнимая. Как и в «сугубо» нравственной проблематике, тут главнейшим остается критерий идейно-художественного уровня, на каком осмысливаются производственные ситуации и отношения людей в этой сфере.

Обозначившийся спад в производственной тематике — после таких ее вершин на сцене и экране, какими были и остаются «Человек со стороны», «Сталевары», «Премия» и некоторые другие, поменьше масштабами, произведения театра и кино — имеет своей причиной, думается, однолинейное развитие этой принципиально важной для нашего искусства тематики — лишь в направлении наибольшего приближения к производственной среде в ее повседневном проявлении, обыденном течении. Очевидна необходимость более тесного, а главное — глубинного увязывания ее с проблемами духовного развития зрелого социалистического общества, выявления и философского осмысления противоречий, движущих это развитие. В какие художественные формы выльется это осмысление, покажет будущее. Пока преобладает эпигонское следование признанным образцам, а то и откровенные спекуляции на интересе к самой этой линии в нашем искусстве.

Что же от производственной проблематики в описанной ситуации с приказом по заводу, изобличающим в приписках передового бригадира радиомонтажниц Анну Дорму? Козни кознями, но были же и конкретные причины, благодаря которым в принципе стала возможной ситуация, граничащая с нравственной глухотой. Иначе говоря, случай с Дормой позволяет выйти на проблемы общие, к тому же проблемы нерешенные. Отправная точка нравственного конфликта кроется именно здесь — в столкновениях вокруг нерешенных производственных проблем.

Все понимают, что в «деле Дормы» что-то не так, и пытаются разобраться. Но нас интересует в конечном счете то, как разбираются во всем этом сами авторы, какой нравственный урок пытаются извлечь. О художественной стороне авторского «разбирательства» говорить почти нечего: прием избран крайне элементарный. Вся история освещается через застольные беседы на новоселье, куда случайно попадает приехавший в город на гастроли Андрей, пожелавший через двадцать лет навестить свою бывшую любовь Анну, проживающую в том же доме. Что происходило после директорского приказа, мы узнаем из рассказа присутствующего здесь секретаря парткома (В. Чутак), по требованию которого была проведена тщательная проверка: решено было обследовать всю готовую продукцию.

Секретарь парткома. Прибор надо распаковать, вскрыть, распаять, найти клеймо. А такие усилители стоят в четырех моделях. Подсчитали, надо проверить двести тридцать восемь дефектоскопов...

Чумак. А задержать поставки — нельзя.

Секретарь парткома. Верно, нельзя,

поэтому контролеры ОТК и работали до трех часов ночи после смены целую неделю... При проверке оказалось, шестьдесят два усилителя с клеймом Анны, точно по ее нарядам.

Как ни невероятен с точки зрения фактической рассказ секретаря парткома, закроем на это глаза: в конце концов, возвращение человеку доброго имени стоит той работы, которую проделали в неурочное время контролеры ОТК. Подумаем о другом. Попытаемся вникнуть в авторские объяснения первопричин истории, кончившейся вполне благополучно (если не считать, конечно, пережитого героиней инфаркта). Виной всему, очевидно, плохой учет, точнее сказать, отсутствие элементарного учета — иначе как же объяснить, что целых двенадцать усилителей ни с того ни с сего обращаются в ничто? Но это еще не все. Тут есть вещи и поважнее. Предприятие, оказывается, полностью созрело, чтобы поставить на поток новейший прибор, подлинное чудо электроизмерительной техники. Мешает... сущий пустяк. Не проведена, по словам директора завода, элементарная инвентаризация. Самое удивительное, что для этого никаких серьезных препятствий не существует. Под нажимом директора, взбудораженного посещением западногерманского бизнесмена, начальник производства тут же заверяет, что соответствующий акт будет готов через неделю. И как ни пытаются авторы представить завод передовым предприятием, а директора — мыслящим хозяйственником, типа Чешкова, выше всего ставящим «оптимальный технологический процесс, четкую организацию производства и железную трудовую дисциплину»,— концы с концами решительно не сходятся. И обвинения в нечуткости к людям, брошенные в горячности директору завода секретарем парткома («Мы с тобой обязаны еще и предвидеть... И не проглядеть за бумагами человека»), повисают в воздухе, потому что песочить директора следует не только за то, что он подписал приказ, не увидев за выводами комиссии человека, а и за отсутствие порядка на вверенном ему предприятии. И намеки на его технократические замашки, попросту говоря, наивны...

Так рассыпается, не выдерживая груза реальности, авторское «обеспечение» производственной стороны конфликта, его фактическое обоснование. Точно так же вянет, пропадает другой производственный мотив в фильме «Не верь крику ночной птицы».

Имеется в виду даже не та скоропалительность, с какой добивается Василе изменений к лучшему в бригаде, хотя и это бросается в глаза: уж больно быстро перековываются недавние лодыри и прогульщики. Едва-едва становится «пай-мальчиком» даже самый завзятый выпивоха Дерюгин (М. Попов), как тут же новое дело: пришли плановики, предложили перевести бригаду на новый метод: бригадный подряд. «А у ребят еще не все (!) в головах устоялось.» И впрямь, не устоялось: как только прознали про новый метод, решили дружно на работу не выходить. Уж какие на то были у них резоны — авторы фильма не проясняют. Известно только, что Ион, затаивший с юности вражду к Василе, приложил к этому руку: через сынка своего Анатолия, работающего в бригаде, подбивал ребят вообще перейти на другой завод. (Вот они, старые обиды — как аукнулись через столько лет!) Еще одна существенная деталь: бригада состоит вовсе не из зеленых юнцов, только что со школьной скамьи. Большинство членов бригады производят впечатление взрослых, зрелых людей. Тем более странен их инфантилизм, никак не мотивированный авторами. «Происки» Иона ничего не объясняют.

Как бы то ни было — мы видим ребят, забивающих козла прямо в цехе, на виду у всех работающих. Похоже, все усилия Василе пошли насмарку? Но нет, добрые семена, посеянные им в их душах, дали всходы: один за другим парни втягиваются в работу. Но этот сдвиг так же психологически неубедителен, как предыдущий. Зато все кончается как надо. Василе перевоспитал бригаду, окончательно посрамлен Ион с его мелкобуржуазной психологией. А вот о чем же все-таки фильм?

●

Стремление охватить жизнь в широких социально-временны́х связях всегда было одной из характерных особенностей студии «Молдова-филм». Если припомнить лучшие ее фильмы, которыми она вышла на всесоюзный экран,

то можно увидеть, что достоинство их определялось проникновенностью, подкупающей непосредственностью авторского видения явлений и процессов прошлого или настоящего.

Молдавское киноискусство и начиналось с поэтического огляда исторических далей — с памятного не только для республики «Атамана Кодр», где прошлое вставало с экрана, овеянное дымкой легенд и романтикой подвига. С годами, по мере того, как студия набирала мастерство и опыт, взгляд ее художников все чаще обращался в день сегодняшний, однако неизменным оставался и интерес к пройденному, пережитому народом в годину давних и недавних испытаний. При этом отмечалась и другая характерная особенность: чаще всего прошлое и настоящее бралось молдавскими кинематографистами как бы по отдельности, в «чистом» виде. Рассмотренные мной фильмы привлекают внимание широтой охвата пройденного республикой пути, типичностью человеческих судеб, взятых во временной протяженности, на переломных этапах прошлых десятилетий. В фильмах этих ощутимо намеренье авторов связать в один узел истоки и результаты, прочертить линию, соединяющую начала и итоги. Что ж, закономерное стремление. Да и в реализации замысла есть обретения, значит можно надеяться, что опыт работы над такими фильмами не пропадет даром. Однако по счету искусства обретения эти не покрывают просчетов, о которых шла речь выше. Своими слабостями, как можно видеть, отмечено воссоздание картин прошлого — это еще можно объяснить, хотя и нельзя оправдать вполне понятными трудностями. Но как объяснить, что как раз настоящее не нашло в них сколько-нибудь убедительного раскрытия? В самом деле, фильмы эти особенно иллюстративны, торопливы в отражении конфликтов и коллизий именно сегодняшней повседневности. Подлинность жизни подменена в них умозрительными схемами, а то и просто внешней констатацией примет новой действительности республики, чем особенно грешит лента «Мужчины седеют рано», где выход в наши дни сводится к проезду героя на фоне садов и виноградников, действительно возделываемых по последнему слову агрономической науки, а игровые ситуации не идут дальше обсуждений героями не связанных с сюжетом производственных вопросов или к приему зарубежной делегации, члены которой восторгаются дарами молдавской земли... Что и говорить, труженики республики потрудились на славу, чтобы достичь сегодняшнего изобилия, но для искусства мало одних панорам, как бы они ни были впечатляющи сами по себе, или восторгов заморских дегустаторов, как бы искренне эти восторги ни высказывались. Жизнь не стоит на месте, ее движение от вершины к вершине — не сплошная прямая; ее развитие — это борьба характеров, позиций, мировоззрений. Ее показ предполагает способность осмысления происходящего, проникновения в глубь явлений и процессов, требует предметного знания психологии героев, дела, которым они заняты, обстоятельств, в которых они действуют. Подмена всего этого умозрительными построениями обескровливает замысел, сколь бы интересным он ни был сам по себе. То общее, что стоит за судьбами конкретных людей, лишь тогда обретает силу эмоционального воздействия, когда оно индивидуализировано, прослежено на самих этих судьбах. В противном случае это «общее» не складывается в художественно осмысленную картину жизни. Это все равно что вести кладку на слабом растворе: чуть потянешь один кирпич, и все сыплется. Тут уж ничего нельзя поделать: не может быть прочной «кладки» в искусстве, когда связующий элемент в нем — не более как цепь априорных построений; ими не скрепить «вещество» жизни.

Будем надеяться, что студия, богатая талантами, профессионалами высокого класса, представляющая собой сильный, хорошо отлаженный творческий коллектив, сумеет преодолеть слабости, проявившиеся в анализируемых нами фильмах. Хочется верить в это! Ведь в прошлом студия не раз доказывала, что ей по плечу нелегкие художественные задачи.

Будем ждать новых встреч с молдавскими кинематографистами, которые, не сомневаемся, в осмыслении явлений жизни пойдут дальше, к чуткому анализу, а не только к иллюстративному отражению того нового, что в республике рождается и побеждает.

В. Михалкович

Стиль кинематографа и стиль фильма

Редакция «ИК» начинает дискуссию о многообразии стилевых направлений в современном советском киноискусстве. Необходимость дискуссии возникла в недрах кинопроцесса, в последние годы особенно ярко отмеченного плодотворными творческими исканиями в области форм и стилей, — исканиями, идущими под знаком обогащения искусства социалистического реализма.
Одной из целей дискуссии является анализ разнообразия и богатства стилей и форм советского киноискусства 70-х годов, с тем, чтобы глубже понять кинопроцесс, его движение в свете социально-нравственных задач, которые ставит перед художниками кино партия.
Статья В. Михалковича прямо выходит на обозначенный круг проблем.
Под другим углом зрения, на, казалось бы, частном примере, на стыке театра и кино, рассматривает ту же проблему М. Туровская.

Конспектируя Гегеля в «Философских тетрадях», Ленин выписывает мысль: «Логика похожа на грамматику тем, что для начинающего это — одно, для знающего язык (и языки) и дух языка, — другое. «Она есть одно для того, кто только приступает к ней и вообще к наукам, и нечто другое для того, кто возвращается к ней от них». И отмечает на полях: «тонко и глубоко!» [1].

Кино не является искусством старым — ему чуть больше восьмидесяти лет или, выражаясь просто, — восемьдесят с хвостиком. По современным масштабам, однако, это не так мало. Ведь появились теперь искусства более молодые — например, телевидение. И кинематограф уже не может считаться юношей, поскольку есть более юные; он может считаться искусством взрослым, зрелым.

В таком случае надо полагать, что и для кинематографа и для зрителя язык кино, его грамматика, его синтаксис будут представлять собой «нечто другое», чем в прежние эпохи, когда кино росло, когда было совсем молодым — самым младшим в кругу искусств. Поэтому следовало бы поставить вопрос: в чем оно «другое»? В чем его непохожесть на язык прежний? Что изменилось и т. д.

Вопрос этот тем более своевремен, что последние пятнадцать-двадцать лет для кинематографа были очень бурными. Все увереннее заявляло о себе телевидение. Оно вторгалось в области, исконно принадлежавшие кинематографу, и для обоих искусств насущной стала проблема размежевания — прежде всего эстетического. С другой стороны, кино пережило увлечение документализмом — документальными съемками, документальными методами трактовки материала. Но сейчас эта страсть как будто ослабела, во всяком случае — значительно поубавилась. Следовательно, и язык кино изменяется, начинает представлять собой «нечто другое» даже по сравнению с тем, чем он был лет десять назад. И это опять возвращает нас к вопросу о его грамматике и синтаксисе, которые в определенный период — одно, а в последующий — нечто совершенно иное.

Судя по множеству примет, наше кино вступило в период «живописности». Полагают даже, что «живописный кинематограф» вытеснил с экрана «эстетику документализма», через которую кино прошло, которой поклонялось в шестидесятые годы.

---

[1] В. И. Ленин Полн собр. соч., т. 29, стр 90.

Понятие «живописности», без сомнения, подразумевает, что кинематограф оказался в близком соприкосновении с живописью, щедро пользуется ее опытом. Известно, что элементами, из которых строится композиция кадра, «являются декоративные массы, вещи и люди»[2]. К «декоративным массам» следует отнести компоненты фона: растительность, складки ландшафта, строения, интерьеры. Во многих теперешних картинах декоративные массы оказываются наиболее активным формообразующим фактором. Бывает даже, что эстетическое воздействие определяется ими, а не персонажами. Прихотливо, причудливо скомпонованные, красочные декоративные массы в таких случаях подавляют человека, низводя до роли... особого, пластического акцента.

Появление такой манеры М. Блейман в статье «Архаисты или новаторы?» относит ко второй половине шестидесятых годов[3]. Следовательно, живописная «школа», «направление» (термины Блеймана) имеют уже примерно десятилетнюю историю. В статье «Архаисты или новаторы?» сказано об этой «школе» много справедливого — что вместо «фильмов-пьес», пренебрегавших изобразительностью, перенасыщенных диалогами, она выдвинула «фильмы-картины», где «содержание превращено в декорацию, а декорация становится содержанием», что кадры здесь статичны, отсюда и все произведение вообще приобретает статуарный характер, что школа «явилась формой протеста против воспроизведения на экране простых случаев «из жизни», против неосмысленности натуралистических сюжетов, заполонивших кинематограф».

Публикуя статью в 1970 году, критик наблюдал з а р о ж д е н и е стилистики, видел ее на определенном этапе развития. Причем картины, которые он подводил под вывеску «школы» («Ночь накануне Ивана Купалы», «Лишний хлеб», «Мольба» и др.), в своей сюжетике имели общие черты. Они тяготели к этнографизму, к экзотике, изображали не поступки действующих лиц во всей их психологической мотивированности, а «реакции». В фабуле ясно чувствовалась конструкция притчи, каждый кадр, да и весь сюжет, строились как аллегории. Из-за этой притчевости, аллегоричности, из-за «принципиального антипсихологизма» М. Блейман и определил школу как бесперспективную. Принципы, на которых она базировалась, не могут быть применены к трактовке сюжетов из сиюминутной современности, полагал Блейман.

Кино во многом опровергло выводы критика. Некоторых молодых режиссеров 70-х годов (Н. Михалкова, В. Титова, С. Соловьева, да и не только их) характеризует как раз подчеркнутая, иногда даже демонстративная забота о пластичности кадра. В своих живописных амбициях они, правда, оказываются скромней, чем рассмотренная Блейманом школа, но чисто декоративные мотивы у них имеют столь же большое значение, как и у их предшественников; камера стремится быть столь же неподвижной, так что фильмы строятся как чередование картин или глав (у С. Соловьева в «Ста днях после детства» главы даже именуются). При всем этом даже в лентах, которые посвящены несовременности («Раба любви», «Неоконченная пьеса для механического пианино»), совсем не чувствуется тяга к притчевости, аллегоричности. Зачастую авторы обращаются как раз к жанрам традиционно психологическим («роман воспитания» в «Ста днях после детства»), так что о «принципиальной антипсихологичности» применительно к этим картинам не может быть и речи.

С другой стороны, любопытную эволюцию претерпела «эстетика документальности». Если «живописная школа» и утверждалась как некая «форма протеста... против неосмысленности натуралистических сюжетов», то теперь обе эстетики спокойно уживаются, не противостоя друг другу как враждебные. Их симбиоз особенно нагляден в «Чуде с косичками» В. Титова. Это история гениальной гимнастки Тани Малышевой. Здесь четыре пласта (или уровня) повествования. В автобусе, который везет советскую команду гимнастов с соревнования где-то за рубежом, телекомментатор бе-

---

[2] С т р ж и г о ц к и й (В. Туркин). Композиция кинематографического кадра.— «Кино». М., 1922, № 3.
[3] «ИК», 1970, № 7.

рет у Тани интервью. Все происходит как в жизни, как на самом деле: звучат вопросы, крутится магнитофон, журналист старательно следит за тем, чтобы рот девушки не отдалялся от микрофона. Интервью перебивается сценами самих соревнований и тренировок — не только Тани, но и ее основной соперницы Светланы Кропотовой. Эти сцены сняты как самый настоящий спортивный репортаж. Но в репортаж вторгаются эпизоды совершенно иного рода — отрочество Тани с неимоверной девчоночьей влюбленностью во франтоватого Митю. И тут уже отчетливо заметна забота о пластической экспрессивности. Если мальчики гоняют мяч, то гоняют не просто, без затей, а гоняют так, что на экране происходит не обычная игра, а почти балет. Еще более акцентированными, подчеркнуто балетными оказываются сцены мечтаний девушки о счастье с любимым. Митя и Таня, украшенные венками, увешанные гирляндами цветов, замедленно движутся — то ли в беге, то ли в танце — среди цветущих деревьев, по зеленым холмам. Живописность этих сцен — пышная, барочная, и в то же время чувствуется в ней какая-то наивная, детская чрезмерность. Своим тоном, своей неудержимой тягой к ирреальности сцены мечтаний резко отличаются от стилистики эпизодов, где все как в жизни. Так «живописность» и «документальная эстетика» в этом фильме как бы разделили сферы влияния. То, что совершается «здесь и сейчас», представлено в строго документальной манере. Но чем дальше повествование удаляется от «здесь и сейчас», тем агрессивнее вступает в свои права безудержная живописность.

Можно подумать, что от такой множественности языков повествование в «Чуде с косичками» становится более объемным; что в картине осуществляется не один, определенный взгляд на действительность, а несколько — два, по крайней мере. Создатели фильма как бы говорят: действительность не есть лишь то, что можно непосредственно увидеть и объективно зафиксировать камерой, действительность есть также сумма мыслей, желаний, устремлений, которые придают свой образ тому, что мы видим. Поэтому воспроизводить действительность необходимо как сложный комплекс объективного и субъективного.

Может быть, и следовало бы разделить на этой основе сферы влияния между «эстетикой документализма» и «живописностью»? Первая необходима тогда, когда следует передавать объективный аспект событий, вторая — когда важна их субъективная сторона. Однако подобное размежевание сфер далеко не соответствует истинному положению дел в современном кино.

Сейчас в наших фильмах документальные приемы все больше отторгаются от натуральной своей среды, от «простых случаев из жизни» и включаются в повествования сложные, всем своим сюжетом, строением указывающие на то, что они п р и д у м а н ы автором, принадлежат к сфере чистого художественного вымысла. Одним из наиболее законченных примеров реализации «эстетики документальности» в нашем кино 60-х годов можно считать фильм М. Осепьяна «Три дня Виктора Чернышева». Даже не потому, что он снят в манере документального кинонаблюдения, а по причинам более высокого порядка. Если есть у нас некоторое количество молодежи, еще не определившей себя, не нашедшей в связи с возрастом свои жизненные принципы, свой стержень, то Виктор Чернышев изображен как один из них. Именно «один из...», он не социальный тип, а некий среднестатистический случай, необобщенный характер. Да и весь фильм «Три дня Виктора Чернышева» — это не столько повествование о неком событии, сколько социологическое исследование, что и предопределило его стилистику, примененный в фильме стиль кинонаблюдения. Так, в одной из сцен Виктор отвечает на вопросы сотрудника милиции. Вопросы звучат из-за кадра, самого сотрудника мы не видим, Виктор говорит прямо в объектив. Это — киноинтервью, каких множество в телевизионных документальных картинах.

В фильме Г. Панфилова «Прошу слова» подобное же интервью дает героиня — председатель горисполкома Елизавета Уварова. Она принимает французскую делегацию. Членов делегации не видно, французская речь звучит из-за кадра, объектив камеры постоянно, неотрыв-

но направлен на лицо Уваровой Но «Прошу слова» уже не социологическое исследование среднестатистического случая, это сложное повествование с глубинными смысловыми значениями, зачастую не высказанными прямо, читающимися в подтексте. Киноинтервью здесь не имеет того сущностного значения, каким обладало в картине Осепьяна, где герой комментировал свою жизнь, служил моделью и одновременно способом ее· анализа. Духовный облик, мировоззрение Уваровой раскрываются во всем фильме, а интервью в нем служит только для того, чтобы документальный прием убедил зрителей в жизненности изображенной судьбы, в укорененности Елизаветы Уваровой в повседневной действительности.

Совсем иной характер имеет прием интервью в «Двадцати днях без войны» А. Германа. Здесь капитан-летчик долго рассказывает вагонному попутчику об измене жены и о своей побывке дома. Камера безотрывно снимает только летчика. Это скорее вставная новелла, сюжетное повествование внутри другого, более обширного повествования. Стилистика эпизода вроде должна свидетельствовать, что рассказчик как бы схвачен камерой «врасплох», зафиксирован в процессе непосредственного, спонтанного наблюдения действительности. Но, с другой стороны, рассказ летчика столь интимен, касается столь глубоко личных переживаний, с какими никогда не знакомит нас киноинтервью, которое всегда ведь предназначено для опубликования, для сообщения множеству людей, публике. А интимные, заветные чувства обычно раскрываются в личной, доверительной беседе, с глазу на глаз, сообщаются человеку, который завоевал особое расположение. Камера, являющаяся бесстрастным и безликим послом множества неизвестных людей, не может вызвать такую степень доверительности. Но в «Двадцати днях...» «документальная» камера выходит из сферы общественно значимых чувств и входит в сферу переживаний интимных, которые в игровом кино играются, то есть являются вымышленными, фиктивными. Чисто документальный прием таким образом адаптируется кинематографом игровым.

В связи с этим можно предположить, что переход форм документальных в формы условно обобщенные примет еще более крайний, радикальный характер. Такой случай, впрочем, не нужно гипотетически конструировать, он существует на самом деле. Это — «Восхождение» Л. Шепитько.

Распространенная в 60-е годы методика работы «скрытой камерой» приучила к нескомпонованности кадра. Съемочный аппарат, упрятанный куда-нибудь, например, в сумку, нельзя было установить в наиболее выгодной точке, не обнаружив его при этом. Оператор вынужден был довольствоваться случайным положением, должен был скрываться за другими членами группы, постоянно передвигаться. Снимаемый объект фиксировался поэтому в неожиданных ракурсах, а в кадр попадали посторонние, ненужные предметы — чьи-то спины, руки, часть мебели.

Кадр казался сложившимся случайно, и в этом была своя прелесть, своя особая художественная выразительность.

Часть фильма Шепитько снята в этой манере; здесь сознательно использована выразительная небрежность «заготовок». В первой половине ленты, когда изображаются блуждания двух главных персонажей — Сотникова и Рыбака, в кадр, как и при съемках «скрытой камерой», то и дело влезают ветки, стволы деревьев. Порой объектив следит за персонажами издалека, действительно скрываясь, так что мы видим уменьшенные перспективой фигурки на снегу, и камера не детализирует состояния героев — не приближается, чтобы захватить крупный план то измученного, залитого потом лица, то еле передвигающиеся, спотыкающиеся ноги. Ветки, стволы деревьев, как бы случайно попавшие в кадр, становятся в таких случаях просто декоративными массами. Это тоже пластичность, но пластичность, которую в данном случае следовало бы назвать документальной. Только документализм здесь стал декоративным. Затем, во второй половине ленты, когда персонажи схвачены фашистами, когда они сидят в подвале полицейского участка, а затем в эпизодах казни и предательства Рыбака, манера кинематографического изложения значительно меняется. Здесь уже нет обилия нерас-

члененных декоративных масс, кадры строги, лаконичны, выверенно графичны.

С другой стороны, тем, что заглавие повести Василя Быкова «Сотников» превращено в «Восхождение», подчеркивается мотив крестного пути героя, страстей, Голгофы. Во многих эпизодах изменнику Рыбаку приданы черты Иуды (в пластике, в поведении). Так сюжетом картины (не повести) становится п р и т ч а о верности идеалам и отказе от них. В силу этого декоративный документализм сознательно (и закономерно) вступает у Шепитько в сопряжение с аллегоричностью.

Таким образом, идя с совершенно другой стороны, от «эстетики документальности», мы пришли к характеристикам, которые — согласно М. Блейману — свойственны только «живописной школе» второй половины шестидесятых годов (декоративность, притчевость, аллегоризм). Можно, значит, сделать вывод, что к одному и тому же результату (живописности) современный кинематограф двигался не одним, а разными путями — исходя от установки на живописное стилизаторство («школа») и модифицируя методику работы со «скрытой камерой», эстетически переосмысливая неизбежную при таком способе съемок нескомпонованность кадра, которая в «Восхождении» превращается в осознанную, преднамеренную. У молодых режиссеров семидесятых годов наблюдаются оба эти пути. Но если В. Титов еще не порвал связь с «эстетикой документальности», то Н. Михалкову гораздо ближе стилизация — скорее не под определенную школу изобразительных искусств, а под стиль эпохи 1900—1910-х годов.

Стремление к живописности М. Блейман связывал с определенным типом сюжетов — им свойственно, полагал он, тяготение к экзотике, этнографичности, к аллегоризму. Но оказалось, что в дальнейшем пластическая выразительность кадра появляется также и в сюжетах совершенно иного типа (психологических). Значит к пластической выразительности, придающей кадру особую живописную завершенность и выстроенность, режиссеры движутся разными путями, а упорная их устремленность к одной цели свидетельствует прежде всего о том, что «живописность» становится в фильмах середины семидесятых годов, если не главенствующим, то во всяком случае распространеннейшим с т и л е м.

Что же такое стиль? Почему с такой непреклонностью он осуществляется в творчестве самых разных художников? Почему так властно подчиняет себе их воображение или, скорее, способ выражения?

Однако прежде, чем заняться этими вопросами в теоретическом, общем плане, введем в наш анализ еще один круг материалов, имеющих самое непосредственное отношение к проблеме стиля.

Кроме стремления к живописности, кино второй половины 60-х годов принялось осмыслять и эстетически осваивать эволюцию собственного языка.

Ю. Карасик писал по поводу фильма «Шестое июля» — художественной картины, особенно строго и последовательно стилизованной под хронику: «Взятые нами принципы документальности и хроникальности предопределили всю стилистику картины... Надо было отбросить многолетние достижения операторского искусства и снять фильм как бы со всей неопытностью и бесхитростностью операторов и фотографов первых лет революции... Многие кадры фильма, рассматриваемые отдельно, находятся на грани технического брака. И они даже ставились под сомнение отделом технического контроля студии (особенно в начале нашей работы)»[4]. Прокомментируем это высказывание. Кадры «Шестого июля» как единицы кинематографической речи имеют двойное значение. Посредством их излагается сюжет картины, зритель знакомится с последовательной цепью событий, и в то же время, помимо сюжетных задач, они должны вызвать ощущение снятых не сейчас, а тогда, — ощущение, о котором говорит режиссер. Но столь разительно отличаясь от современной манеры съемки, эпизоды «Шестого июля» поэтому неизбежно и интенсивно осознаются зрителем в своей эстетической своеобычности. И киноязык «Шестого

---

[4] Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 12. М., «Наука», 1970, стр. 37.

июля» в общей смысловой партитуре картины как бы обретает свою особую партию, особый, важный для понимания фильма, голос.

Фильм «Шестое июля» весь рассказан и н ы м, отличным от современного, киноязыком. А в других современных картинах есть только куски, рассказанные на языке другой эпохи. Порой такие куски просто заимствуются из старых лент. Причем такие инородные по языку эпизоды обычно подчеркивают несходство стилей — архаичного и современного, и историческую дистанцию, их разделяющую.

Картина Н. Михалкова «Раба любви» начинается с кадров вымышленного фильма 1910-х годов — с жуткой, душераздирающей мелодрамы из так называемой «русской золотой серии». Здесь повествуется о прекрасной слепой скрипачке и ее женихе, который предпочитает возвышенным скрипичным пассажам невесты любезности с бойкой горничной. А затем на кадрах мелодрамы в кинозале вспыхивает свет, и сеанс прерывается начальником деникинской контрразведки капитаном Федотовым. Солдаты хватают подпольщика-большевика, тащат его на улицу, бьют, потом зашвыривают тело в кузов грузовика. Конфликт условного мелодраматического кинематографа, киношки и действительной жизни заявлен такой стыковкой резко, на предельной ноте. Но для нас, зрителей, этот конфликт принимает еще и значение столкновения двух кинематографических стилей — того, давнего, изжитого и современного, поскольку сцена ареста состоит из кадров, посовременному живописных, пластически экспрессивных.

Далее в «Рабе любви» одной из важных сюжетных линий становятся съемки немого фильма, новой мелодрамы с участием центральной героини — «королевы экрана» Ольги Николаевны Вознесенской. Мелодрама, в которой она снимается, рассказывает о юной воспитаннице богатого ловеласа, который упорно покушается на ее честь; потом героиню похищают какие-то мерзкие типы, спасает же ее некий красавец в тюрбане, но в элегантном европейском костюме. А рядом с «синематографическим ателье», где проходят съемки, буквально в соседнем доме, капитан Федотов ведет обыск, где-то наступает Красная Армия, в городе активно действует большевистское подполье, премьер «труппы» Владимир Максаков отказывается уехать из красной Москвы, тем самым ставя своих былых товарищей перед необходимостью выбора, самоопределения. Все эти мотивы, взятые из жизни, еще резче подчеркивают нереальность душераздирающей истории о красавице, страдающей от злых козней. Впрочем, в одном месте аляповатая безжизненность этих киносцен разрушается — в кадр неожиданно врывается вездесущий капитан Федотов, портя стиль, разбивая композицию. Так, уже чисто сюжетными средствами, подчеркивается, что «фильм в фильме» и фильм основной несовместимы, враждебны друг другу, прежде всего по стилю, но не только по стилю.

Кроме этих двух стилистик, в «Рабе любви» содержатся еще две. Оператор-большевик Виктор Потоцкий показывает подпольщикам снятую им хронику. Она сложена из действительной хроники тех лет и эпизодов главного сюжета, но уже «переписанных» по-документальному. Например, здесь снова дается та сцена ареста подпольщика, которая открывала фильм. Но она уже не цветная и скомпонована иначе — не так, как ее мог снять оператор-художник. То есть перед нами снова стилизация, но на этот раз осуществленная под другим знаком.

В других картинах количество используемых стилистик не столь велико, но столкновение двух разных стилей наблюдается очень часто. Так, в узбекском фильме «Неоконченная песня» гитлеровцы, чтобы собрать молодежь, уклоняющуюся от вербовки на работу, устраивают киносеанс и показывают на нем «Свинарку и пастуха». Кадры пырьевской картины, включенные режиссером Р. Батыровым в «Неоконченную песню», благодаря их радостному, светлому настрою, еще больше подчеркивают тяжесть оккупационной жизни, ее мрачность.

В «Двадцати днях без войны» нет цитат из чужих картин, из фильмов, принадлежащих другим режиссерам. Зато мы видим здесь, как снимается лента по очерку главного героя — военного журналиста В. Н. Лопатина. Эпизоды из этой будущей картины полностью выдержаны в духе популярных когда-то «Боевых кино-

сборников» — все здесь бодро, оптимистично, патетично и никакого драматизма войны в них не чувствуется, тогда как сам А. Герман в свой картине стремится прежде всего передать правду тех дней — суровых, трудных, исполненных драматизма.

Многоязычие современного кино свидетельствует, видимо, о его романизации. Вспомним, что М. Бахтин считал характерным для романа как жанра то, что внутри каждого текста соприсутствуют разные языки, которые в противовес термину академика В. Виноградова «языки—стили» Бахтин назвал «языками—мировоззрениями»[5]. Эти «языки», по Бахтину, представляют собой «направленческие, жанровые и бытовые разновидности литературного языка эпохи» и оказываются не только средством выражения мыслей автора, но и предметом изображения. Находясь рядом, в одном повествовании, они взаимоосвещаются, вступают в «диалогические отношения» и таким образом осуществляют «самокритику литературного языка эпохи».

Киноязык не столь расчленен, как язык литературный. В киноязыке гораздо меньше направленческих, жанровых и бытовых разновидностей (или, по крайней мере, кинотеория не выделила пока большого их числа). В то же время сосуществование разных стилистик в одну эпоху не есть явление принципиально новое для истории кинематографа. Принципиально новым оказывается иной феномен, присущий только кинематографу шестидесятых-семидесятых годов. Если прежде кино развивалось, не оглядываясь на свое прошлое, на исторически сформированные и теперь изжитые разновидности киноязыка, то, как показывают разнообразные примеры, ныне такая оглядка стала методикой распространенной. Чем ее объяснить? Самым простым и легко подворачивающимся под руку будет, видимо, следующее объяснение: усиленно романизируясь, беря на себя выполнение требований романного жанра, для которого, как мы теперь знаем, необходимо множество завершенных, явственно отделяющихся друг от друга «языков—стилей», кинематограф на этих путях и предпринимает выходы в прошлое. Можно предложить и другое: перед лицом экспансии телевидения кинематограф испытывает необходимость эстетически самоопределиться, то есть по-новому осмыслить свое прошлое и настоящее, обследовать все свои возможности, прощупать все свои границы и, сопоставляя прежние, исторически завершенные «языки—стили», выявить, если не идеальную систему языка, то новые масштабные стратегические пути его движения и развития. Или, другими словами, хочет показать своей публике, своей аудитории, что для современного кинематографа язык действительно является «чем-то другим» по сравнению с прежним, если воспользоваться словами Гегеля, сочувственно процитированными Лениным.

Конечно, все эти соображения истинны только в определенной степени. Они, по сути, объясняют лишь побудительные причины того процесса, который выражается в жадном использовании «чужих» языков, принадлежащих иным эпохам. Но кроме причин есть еще и следствия. Так, мы неизбежно приходим к немаловажному вопросу: каковы последствия отмеченного выше многоязычья для смысловой стороны и отдельных фильмов и всего современного кино в целом?

Начнем со второй части вопроса. Находясь рядом в одной картине, языки взаимоосвещаются, вступают в «диалогические отношения» — на это указывал Бахтин, анализируя структуру романа. Значимой, таким образом, оказывается именно их несхожесть — один язык по отношению к другому ощущается как странный, неожиданный и, в конечном счете, как живописный. Соседство заставляет нас воспринимать каждый из языков особенно подробно, усиленно. Мы с интересом отмечаем, чем один язык отличается от другого, отмечаем особые, неповторяющиеся формы, особые связи этих форм и т. д. и т. п. В общем, стараемся уловить «дух» каждого языка. Иными словами, помимо фабулы, о которой рассказывается в картине, мы с возросшей силой воспринимаем еще и сам язык — его свойства и его «дух». Отсюда можно сказать, что каждый использо-

---

[5] М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., «Художественная литература», 1975, стр. 410—416.

ванный в картине язык становится для нас источником новых — дополнительных к сюжету — мыслей, ощущений, переживаний. Оба языка — и основной, формирующийся, и заимствованный из прошлого — оказываются художественно эффективными сами по себе, становятся и поверх сюжета «поставщиками смысла».

Но это пока еще лишь общие рассуждения, рассматривающие проблему в принципе. Если же обратиться к какой-нибудь конкретной картине, то мы без всякого сомнения увидим, что «чужой» язык будет влиять не только на основной язык, но и на рассказанную историю, добавляя к ней новые смысловые оттенки.

Возьмем такой пример. Последний фильм Э. Рязанова «Служебный роман» повествует о том, как полюбили друг друга и обрели друг в друге счастье директор статистического учреждения Людмила Прокофьевна Калугина и скромный служащий вверенного ей заведения Анатолий Ефремович Новосельцев. Картина поставлена по пьесе Э. Брагинского и Э. Рязанова «Сослуживцы». Обычно пьесы экранизируются так: основные разговорные сцены (да и большинство второстепенных) в фильме сохраняются, а для того, чтобы как-то оживить действие кинематографически, эпизод, который на театре происходит в одной декорации, снимают в двух разных местах — скажем, в комнате героини и на улице, перед ее домом. Кроме того, заботясь о том же «оживлении», снимают так называемые проходы — прежде чем начнется эпизод, скажем, в комнате, показывают, как героиня приближается к дому, возвращаясь с работы, как к дому подходит ее знакомый, как он поднимается по лестнице, нажимает кнопку звонка у двери и т. д. А потом уж без всяких кинематографических выкрутасов, ничем не перебиваясь, идет основная сцена.

В фильме Рязанова декораций, по существу, не больше, чем в театральной постановке — ровным счетом три: само статистическое учреждение, правда, обширное, со множеством возможных мест съемки, так что его кинематографическая «теснота» совсем не ощущается; квартира Калугиной и квартира ее заместителя Самохвалова, где происходит один чрезвычайно важный эпизод.

Конечно, Рязанов в чем-то поддержал традицию экранизации пьес, снял проходы и подходы. Но их не столь уж много, внимание на них не акцентируется. Мы не воспринимаем их как доказательство стараний режиссера по части кинематографического оживления театральной пьесы. Как будто немного уступив традиции, Рязанов вместе с тем хитро довел ее до логического предела, так что она как бы превратилась в собственную противоположность. Для этого режиссер оснастил, украсил картину большим количеством документальных вставок, как это было когда-то в «Июльском дожде» Марлена Хуциева. Причем вставки по теме не связаны с основным действием; и если проходы еще имеют отношение к сюжету, навешиваясь на него, как сережки, то документальные вставки воспринимаются как совершенно чужеродные. Как обрывки какого-то иного фильма, исключительно по лукавству режиссера оказавшиеся в «Служебном романе».

Итак, перед нами снова два киноязыка, два намеренно не согласованных, напротив, подчеркнуто противостоящих друг другу стиля: тот, в котором выдержан основной сюжет, и документальные вставки. Правда, между ними нет такой исторической дистанции, как между современной манерой съемки и мелодрамой из «русской золотой серии» в «Рабе любви» Н. Михалкова. Однако несходство двух стилей и у Рязанова очень заметно и моментально схватывается зрителем.

В статье, которую напечатал «Советский экран» в № 11 за 1977 год, Рязанов так объяснял принципы своей режиссерской работы: «Если писатель выражает свои мысли и чувства словом, певец — голосом, танцор — телом, если художник рисует красками, а орудие скульптора — резец, то инструментом режиссера являются люди». И еще: «Актеры — самый тонкий и самый сильный, самый деликатный и самый могучий инструмент кинорежиссуры». Тут, конечно, сразу же хочется спросить: а почему только кинорежиссуры? Разве для театрального режиссера актеры ничего не значат? Но оставим эти придирки и сосредото-

чим внимание на чем-то ином, а именно на интересующем нас многоязычье, точнее — двуязычье современного кино.

Да, сюжет «Служебного романа» трактован именно в духе только что процитированной режиссерской декларации. Эпизоды, разыгрывающиеся в трех декорациях, конечно, сняты изобретательно, ограниченности и замкнутости здесь не чувствуется, действие разворачивается привольно, однако и особой заботы о живописности в картине тоже нет. Изобразительный изыск в ней не поощряется, и камера в основном сосредоточивается на актере и актерах — на мимике, жесте, позе, на взаимном расположении персонажей. В общем, основной сюжет снят так, чтобы ничем не стеснять «самый деликатный и самый могучий инструмент кинорежиссуры» — актера. И чтобы не поддерживать его выразительностью реквизита, декоративных масс, светом, короче — тем антуражем, на использование которого так последовательно ориентируются В. Титов, Н. Михалков, Л. Шепитько.

Документальные вставки в «Служебном романе» не документальны в строгом смысле этого слова. Наипервейший, центральный смысловой мотив документального кадра — подлинность. Прежде чем мы узнаем, положим, из слов диктора, что вот сейчас на экране мы видим такого-то государственного деятеля или такого-то передовика труда, мы заранее, до этих сведений твердо убеждены, что перед нами именно подлинное лицо и что показывают его нам потому, что он совершил какие-то реальные, подлинные действия, которые важны для всех. Вставки в «Служебном романе» отнюдь не хотят убедить нас в своей подлинности. Значимо здесь не то, что снята настоящая Москва с ее улицами, зданиями, скверами, — Рязанов и его оператор В. Нахабцев не снимают особо знаменитые, известные всем места, чтобы у любого зрителя возникло ощущение: «Да, это подлинная Москва». Нет, значима здесь просто атмосфера городского пейзажа, значима панорама зданий с нежно-золотым куполом церкви на первом плане; значима прозрачность и белизна случайного, непрочного, видимо, октябрьского снега, бросающего какой-то трепетный, чистый отсвет на здания, на деревья и кусты, на особо ярко пылающие гроздь рябины. Отношение к этим пейзажным вставкам у режиссера трепетно задушевное, лиричное.

А вот по отношению к героям Рязанов ироничен. Во всяком случае, в сюжете о любви создатели картины меньше стремятся подметить моменты лирические, скорее комические — размолвки, перепалки, едкости и колкости, даже потасовки, вроде финальной, когда вместо пресловутых кинематографических тортов в дело идут скоросшиватели, папки, дыроколы, пресс-папье и прочая канцелярская утварь. В цитированной уже статье Рязанов говорит о том, как важна для фильма литературная основа, сценарий, и продолжает: «То, над чем ты будешь работать много месяцев, должно еще на бумаге вызывать в тебе очень личное чувство нежности...» Надо думать, для того чтобы это глубоко «личное чувство нежности» затем передалось бы зрителю. Мне и кажется, что в иронически осмысленном авторами сюжете «Служебного романа» живописные вставки и должны вести «партию» нежности. Разные «языки» здесь ощущаются поэтому как разные голоса, имеющие разный регистр, и кажется, что, если одного голоса было бы достаточно, чтобы передать фабулу, то без второго голоса фабулу нельзя было бы погрузить в атмосферу лирики. Без нее возник бы совсем другой фильм — традиционная комедия характеров, где можно и посмеяться, и отметить забавные куски или хороших актеров, но где эта пронзительная нота нежности, которая и придает обаяние картине Рязанова, не прозвучала бы. Живописные вставки здесь, в сущности, являются пластическим выражением того состояния душ, к которому должны стремиться герои комедии.

В качестве вывода из этого анализа можно, видимо, предложить такую мысль: соседство языков заставляет нас острее воспринимать каждый из них, но в отдельном, конкретном фильме подобное соседство из противопоставления должно обязательно перерасти в сотрудничество, когда каждый из языков-стилей сможет активно участвовать в образовании об-

щей смысловой партитуры произведения. Для этого каждая смысловая партия может передаваться компоненту внефабульному, совсем не причастному к действию, как передается она живописным вставкам в «Служебном романе». В таких вставках новый смысл возникает не от того, что снимается, сколько от того, как снимается (городские пейзажи «Служебного романа» могли быть сняты и строго, сухо, только ознакомительно). В таких случаях элементы киноповествования, которые раньше считались внешними по отношению к фабуле, а потому и относительно безразличными, нефункциональными в смысловом отношении, непривычно активизируются, ощутимо втягиваются в смысловую сферу фильма.

Впрочем, не слишком ли мы переусердствовали, настаивая на подобной активизации и втягивании? Вот ведь и в статье Э. Рязанова, на которую мы уже дважды ссылались, вопрос о манере съемки вообще не ставился. В качестве главного инструмента режиссера, напомним, назван актер, а не камера. Такой взгляд широко распространен был и раньше, существует он и до сих пор. Согласно ему, режиссер — это тот человек, который должен прежде всего точно подобрать исполнителей, а затем выразительно и так как нужно расставить их на съемочной площадке, поставив перед каждым точную действенную задачу.

Наоборот, режиссеры, тяготеющие к «живописному» стилю, как бы доказывают: работой с актерами нельзя ограничиваться, как нельзя сводить задачу оператора к простому воспроизведению того, что перед его объективом. Режиссер не меньше, чем об актерах, должен заботиться и о том, как все будет выглядеть на экране, как все будет снято. Поскольку смысл видимого рождается не только из слов или жеста актера, а из всей поверхности кадра. И сам Рязанов, как доказывает «Служебный роман», не удовлетворился одним лишь актером, поскольку и его — на свой лад — коснулось поветрие «живописности».

Теперь вернемся к выдвинутому раньше вопросу: почему «живописность» стала нынче распространенным стилем? Ответ на него мы не найдем, пока не определим — пусть только для себя, для нужд одной этой статьи, — что же такое стиль?

●

Не мудрствуя лукаво и не вдаваясь в запутанные историко-теоретические изыскания, которые утяжелят статью и уведут нас в сторону, возьмем какое-нибудь одно — солидное, веское — определение стиля и будем с ним работать в дальнейшем.

Остановимся на концепции стиля, которая была разработана группой ученых Института мировой литературы и опубликована в томе «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие» (М., 1965). Стиль здесь понимается как явление индивидуальное, как частное достояние творца, однако возникающее отнюдь не по прихоти какого-либо отдельного художника. Возникновение стиля обуславливается новым знанием о действительности, «открытием мира» или отдельных, прежде неведомых его областей. Подобное знание находит для своего выражения и некую новую форму. В основе стиля, таким образом, лежит всегда некая... «общая форма, присущая многим явлениям жизни. Эта форма не дается сама собой, ее нужно открыть. Художник угадывает ее во множестве предметов, находит силой своего таланта и, раз открыв, использует как инструмент для вскрытия других форм. Вторгаясь в незнакомые предметы, она изымает из них «знакомое», аналогичное себе содержание, служит обобщению, создает одну из вероятных, цельных картин мира»[6].

Значит, стиль есть проявление некоторого нового знания о мире через посредство новой формы.

Пойдем дальше. Если знание возникает из человеческого «отношения» к вещам и явлениям окружающего мира, тогда оно неминуемо должно отложиться в языке, поскольку «язык есть практическое, существующее и для других людей и лишь тем самым существующее также и для меня самого, действительное сознание»[7].

---

[6] М. Бахтин, цит. изд., стр. 25.
[7] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 29.

Отсюда можно сказать, что форма, в которой находит свое воплощение мое новое знание о языке, в такой же степени принадлежит самому миру («многим явлениям жизни», «множеству предметов», как сказано в цитированном определении стиля) как и языку, являющемуся моим, художника, «практическим сознанием» действительности.

Пожалуй, именно в кинематографе эта цепочка «отношение — сознание — язык» оказывается наиболе наглядной. Я выражаю свое отношение к видимому тем, *как* я это видимое снимаю. Так, камера становится физическим, материальным носителем и выразителем моего отношения к видимому. Придвину ли я камеру ближе к предмету или отодвину от него, буду ли снимать предмет изолированно или в окружении других предметов, сниму ли я его в мельчайших деталях и подробностях или сниму неотчетливо, обобщенно, буду ли я снимать предмет долго или, напротив, ограничусь мимолетным взглядом на него — во всем этом выразится мое отношение, моя оценка предмета, то есть выразится мое сознание. И в то же время и перечисленные, и все другие позиции камеры представляют собой основу киноязыка (по крайней мере, таким — складывающимся преимущественно из позиций и передвижений камеры — он выглядит у Марселя Мартена и Ежи Плажевского в их популярных грамматиках киноязыка). Но отсюда следует, что форму, которая необходима для проявления стиля, мы должны искать прежде всего в том, что составляет специфику кинематографа и является его самым необходимым инструментом — в движениях камеры, а не в слове, музыке или игре актеров, как бы важны они ни были для общего смысла каждой картины.

Следует заметить, что подобное понимание стиля было распространено и раньше в отечественной кинотеории. В. Туркин писал в 1922 году: «В дальнейшем имеющая быть построенной теория киноискусства должна будет излагать учение о формах монтажно-ритмических схем (об их «стилях»)»[8]. Следовательно, по Туркину, важнейшей главой киноэстетики должна была стать глава о принципах соединения отдельных кадров в некоторую целостность, то есть изучение монтажно-ритмических схем. Разнообразие этих принципов и схем есть разнообразие кинематографических стилей. Стиль определяется, таким образом, не самим содержанием кадра — людьми, вещами и декоративными массами, но *кинематографическим «исполнением» кадра*, так же как и сочетанием кадров (монтаж).

Статья Б. М. Эйхенбаума в сборнике «Поэтика кино» (1927) носит название «Проблемы кино-стилистики». Общее понятие стиля Эйхенбаум в статье прямо и открыто не формулирует. Однако по всей направленности его рассуждений, как и по отдельным обмолвкам, можно заключить, что стиль для Эйхенбаума был в логике связи, соединения частей, то есть в синтаксисе произведения. Поэтому, например, о фотографии, которая создается вся сразу, не по частям (только исполняя целое дробно, по частям, можно реализовать определенную логику или синтаксис), Б. М. Эйхенбаум говорил, что она не обладает качествами стиля. Более щедрым Эйхенбаум становился, когда переходил к кинематографу. В его статье мы читаем: «В вопросе о том или другом стиле фильмы решающее значение имеют характер съемки (планы, ракурсы, освещение, диафрагмирование и т. д.) и тип монтажа. У нас принято понимать монтаж только как «сюжетосложение», между тем, как основная его роль — стилистическая. Монтаж — это прежде всего система *кадроведения или кадросцепления*, это своего рода синтаксис фильмы» (подчеркнуто в тексте. — *В. М.*)[9]. Не трудно заметить, что в этом высказывании Б. М. Эйхенбаума как бы продолжена и развита мысль В. Туркина о стилях как о монтажно-ритмических схемах. По Эйхенбауму, стиль осуществляется не в сюжете кинопроизведения как таковом, но исключительно в способе кинематографического изложения сюжета (или, как он пишет, в характере съемок и типе монтажа).

Здесь необходимо сделать несколько уточнений. Первое, кинематографический стиль (про-

[8] «Кино», 1922, № 4.

[9] «Поэтика кино». М. — Л., «Кинопечать», 1927, стр. 33.

являющийся в способе фиксирования материала) не равен, не однозначен стилю определенной картины. В каждой ленте реализуются многие стилистики — литературные, музыкальные, живописные и т. д. Кинематографический стиль вступает с ними в сложные взаимосвязи, оказывает на них влияние, и сам испытывает обратное влияние со стороны всех этих стилей. В результате образуется сложный стилистический конгломерат — определенный фильм, созданный определенным режиссером (который порой обладает еще и собственным индивидуальным стилем, проявляющимся в особых сюжетных и пластических предпочтениях). Впрочем, нас в этой статье интересует главным образом внеличный кинематографический стиль.

Второе. Цитированное выше замечание Эйхенбаума о «характере съемки» требует корректив в связи с эволюцией самой съемочной техники и киноязыка. Например, упоминавшееся в приведенной выше цитате диафрагмирование исчезло, по всей вероятности, безвозвратно. Да и вообще Эйхенбаум имел дело с языком немого монтажного кинематографа, где доминировали короткие, быстро сменяющие друг друга кадры (так называемый рубленый монтаж). А сейчас киноповествование давно уже стало плавным, гораздо более медленным, чем в двадцатые годы. Теперь кадры не сменяют друг друга лихорадочно, так что монтаж, который в двадцатые годы был преимущественно межкадровым, постепенно уступил основное значение монтажу внутрикадровому — соотношениям людей, вещей и декоративных масс в одном кадре, а также соотношениям его планов.

И третье. Во вгиковские, студенческие годы нас упорно убеждали, что когда на экране всякие там кинематографические штучки — ракурсы, композиции и еще бог весть что, то это режиссерский кинематограф. Когда же камеру ставят на треногу в углу павильона и честно, не мудрствуя, снимают все то, что сыграл актер, — это кинематограф актерский. И получалось, что в одном случае важно кино со своими монтажно-ритмическими схемами и стилями, со своей камерой и прочим, в другом же случае важно не кино, а то, что оно фиксирует. Между тем, кинематограф, по-моему, всегда был один, поскольку всегда не мог обойтись без камеры, и только отдельные режиссеры ей не верили: боялись, что она не справится, не поспеет, не схватит того, что нужно, так что камере ничего не оставалось, как скромно стоять в углу и не беспокоиться.

Сделав эти оговорки, попытаемся теперь в самом киноязыке, в самой деятельности камеры найти ту особую масштабную форму, без которой невозможен стиль.

●

Во многих фильмах последнего десятилетия заметна какая-то странная, похоже даже намеренная, подчеркнутая безынициативность камеры. Ей как будто запретили приближаться вплотную к снимаемому пространству, входить в него; как будто заставили осознать, что ее место всегда «вне»; отняли у нее любое, даже малейшее проявление собственной воли.

Раньше, скажем, в предыдущее десятилетие, камера не была столь пассивной. Вспомним, например, как много и часто передвигалась она в документальных вставках «Июльского дождя» М. Хуциева. Кажется, вся Москва — такая привычная, легко узнаваемая — была для Хуциева единой съемочной площадкой, и камера, метр за метром, ничего не пропуская, ощупывала ее своим объективом, прошивала, пронизывала ее во всех направлениях своими трассами. То камера плыла по Петровке мимо Пассажа и старого здания ЦУМа, то въезжала в Столешников переулок, то появлялась у решетки Александровского сада, то снимала группы подростков, передвигаясь от одной к другой, у портала Большого театра. А то просто ехала долго-долго за грузовиком, в котором везли куда-то белую лошадь. Можно подумать, что документальные вставки здесь — это то, что видела героиня фильма, Лена, во время своих блужданий по городу. Но в самой картине на это нет никаких указаний. Значит, дело не в том, чтобы мы приписали эти документальные куски видению какого-либо конкретного персонажа, главное в том, что движения камеры были приноровлены к движению обычного че-

ловека, бродящего по улицам. Камера как бы заняла его место, а объектив превратился в его глаза — он воспроизводил то, что видел взгляд.

По документальным вставкам у Хуциева и живописным вставкам у Рязанова можно увидеть и все различие между прежней стилистикой и стилистикой новой. В «Служебном романе» нет и в помине той подвижности, «оживленности», персонализированности камеры, какая была характерна для фильма Хуциева. Мы не можем проследить за ее маршрутами по улицам и площадям Москвы, поскольку здесь каждый новый выразительный кадр появляется на экране только из-за своей выразительности, а не потому, что оказался следующим по ходу блужданий камеры по той или иной части города. Но главное не это. Если у Хуциева во главе угла — узнаваемость, подлинность Москвы, ее независимая от фабулы объективность, то у Рязанова — необычность, красочность города, тот особый лирический настрой, который необходим по причинам, выясненным выше, фильму «Служебный роман».

Картина Хуциева создавалась в рамках «эстетики документализма». Конечно, не следует думать, что подвижность камеры, столь характерная для «Июльского дождя», была присуща только этой стилистике. Почти на десятилетие раньше экспрессивные перемещения съемочного аппарата, его вращения, рывки поразили зрителей в фильме М. Калатозова «Летят журавли». Объектив отождествлялся здесь с умирающим Борисом, но он видел не то, что попадало ему на сетчатку глаз, а то, что открывалось его внутреннему взору, то, что проступало из тайников сознания: сомкнувшиеся высоко вверху кроны деревьев, которые вдруг начинали кружиться в странном, все убыстряющемся танце. А в сцене ополчения камера как будто занимала место торопящейся, задыхающейся, никак не могущей найти Бориса Вероники — металась среди столпившихся людей, приближалась к прутьям железной ограды, стремясь проникнуть внутрь, туда, где находятся близкие, только что ставшие солдатами; вглядывалась в лица, залитые слезами, и все это в смятенном, лихорадочном ритме.

Можно привести еще примеры из картин того времени, скажем, из «Судьбы человека» С. Бондарчука — хотя бы знаменитую сцену побега Соколова из плена, когда камера несется вслед за человеком по бескрайнему полю, а потом взмывает вверх, охватывая все поле и скрывшегося среди овса человека. Или вспомнить эпизод из того же фильма, когда Андрей Соколов везет мальчишку в машине и тот бросается Соколову на шею: изображение дороги на экране тут колеблется в такт перемещений человеческого взгляда, а потом и вовсе перекашивается — машина сворачивает в кювет.

Примеры, и приведенные выше, и те, гораздо более многочисленные, которые можно было бы привести, сходны в одном — в том, что во всех этих случаях мы имеем дело с так называемой «субъективной камерой». Вспомним, впрочем, что в истории кино был случай, когда весь фильм был снят подобной методикой: камера заняла в нем место главного героя, и фильм рассказывался как бы от первого лица. Но фильм этот («Дама в озере» Роберта Монтгомери, 1946) был дружно осужден кинотеоретиками. Герой — писали они — был совершенно не виден на экране, и это затруднило для зрителей идентификацию с ним, лишило зрителей возможности сопереживания. Таких потерь не было ни в «Судьбе человека», ни в «Журавлях».

Количественно ограничив применение «субъективной камеры», Бондарчук и Калатозов добились успеха, который имел важные качественные последствия для всего киноискусства. Персонаж и камера в их картинах разделены, живут самостоятельно, и только в наиболее ответственные, напряженные моменты действия камера как будто подменяет героя, чтобы сильней, экспрессивней выразить охватившее его чувство. Аппарат — как сказал бы М. Бахтин — находится в таких эпизодах в зоне непосредственного контакта с героем, контакта благожелательного, добрососедского, дружеского. Герой не является здесь отчужденным объектом для наблюдения, а скорее — компаньоном, соратником в событиях, переживаемых совместно с камерой. Все это очень напоминает тот прием литературы, когда автор передает сокро-

венные мысли героя, вводя их фразами типа: «и тогда он подумал...»

Пожалуй, на основании сказанного можно сделать вывод: основной формой, которая и есть суть, душа стиля, в кинематографе конца пятидесятых — начала шестидесятых годов стала не субъективность камеры, а то, что она сознательно, по добровольному и взвешенному решению выбирала своим местоприбыванием зону непосредственного контакта с героем, была ему соразмерна и вместе с ним оглядывала внешний мир. При этом она стремилась уловить все — даже самые мельчайшие движения души героя, все, даже мимолетные реакции на события.

А теперь вернемся к нынешнему кино, самому что ни на есть современному. Оно — как неоднократно отмечалось — все чаще характеризуется интенсивной живописностью кадра и статичностью камеры. Следует, видимо, полагать, что эти черты являются сейчас конституирующими в складывающемся на наших глазах кинематографическом стиле. И действительно, порой статичность, безучастность камеры кажется даже демонстративной, вызывающей. Завязка детективного, то есть по сути своей остродействующего, напряженного сюжета в фильме А. Сурина «Страх высоты» дана, например, так: камера находится на берегу реки, снимает воду, какую-то пронзительно зеленую траву, а вдали за рекой — новенький, беленький массив крупноблочных домов. Потом мы видим, причем видим издали, что вдоль стены одного из этих зданий падает едва различимое нами человеческое тело. Камера спокойна и тут, не трогается с места — пусть не для того, чтобы зафиксировать само трагическое событие, но хотя бы для того, чтобы вовлечь нас в трагизм происшедшего.

Более сложные (в смысловом и пластическом отношении) случаи неподвижности камеры содержит «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова. Центральный герой ленты — Платонов, обнищавший дворянин, недоучившийся студент, ныне сельский учитель, появляется на экране поздно, последним из действующих лиц. Но его выход подготовляется. Кто-то из гостей кричит: «Платоновы идут», а брат жены Платонова, Саши, земский врач Николай Трилецкий выскакивает со скрипкой на балкон барского дома, чтобы приветствовать прибывающих. В этом эпизоде камера снимает Трилецкого со спины, откуда-то из покоев, через приоткрытую стеклянную дверь. Мы видим балюстраду балкона, спину человека, его шутовски подогнутую назад ногу. А потом Трилецкий, не переставая наигрывать, перемещается фронтально вдоль балюстрады и почти выходит из кадра. Но камера не шелохнется и тут, не сделает ни малейшего движения, чтобы получше увидеть то, что происходит с Трилецким или с самим Платоновым. И дверь балкона, и балюстрада, и стены комнаты, откуда ведется съемка, и сам персонаж, и даже воздух в саду, весь пронизанный солнечными лучами, превращаются просто в декоративные массы, из которых и складывается живописный кадр. Ведь, покинув зону непосредственного контакта с персонажами, камера ищет не способа фиксировать ни реакции Трилецкого на приход новых гостей, ни самих гостей, она претендует на то, чтобы передать суть эпизода, не передавая мимику и слова актера. Она только заметит нелепую позу Трилецкого и расположится так, чтобы получился чуть нелепый, композиционно неуравновешенный кадр. Так самой позицией аппарата — пассивного, не пытающегося стимулировать интерес к происходящему больше, чем игрой актера, передается шутовство, ненатуральность торжественной встречи Платонова.

Возьмем другой эпизод. Порфирий Семенович Глагольев, по картине рьяный ревнитель романтики прежних времен, когда еще были живы здоровые и простые идеалы, когда существовало рыцарское отношение к даме, прибегает с дубиной в руках, чтобы посчитаться с Платоновым, в котором Глагольев видит злостного разрушителя романтики. На обвинение Глагольева Платонов отвечает с какой-то страдальческой издевкой — у него самого на душе кошки скребут, и ему не хочется спорить со старым идеалистом. Поэтому сначала он через силу все же попробует изображать шута и циника, а потом вдруг мелкими семенящими шажками, почти так, как плывут сельские бабы

в хороводе, понесется вниз с горки. Но камера и тут остается неподвижной, будет долго снимать нелепую фигуру в белом брезентовом балахоне, ее вымученный бег по тропинке, плавно искривляющейся к подножию холма.

В конце пятидесятых — начале шестидесятых годов камера снимала бы этот эпизод иначе: неотступно следовала бы за персонажем, возможно, заменила бы его, так что на объектив стремительно наплывала бы дорожка, пучки травы. Чувства героя камера взвинтила бы, накалила, заставила бы нас почувствовать этот накал. Находясь в зоне прямого, непосредственного контакта с героем, она снимала бы прежде всего эмоциональную жизнь, движения души героя. Теперь же камера, оставаясь на месте, просто следит за бегом, фиксирует рисунок движения человека, тропинку, склон холма, речку вдалеке, темное вечернее небо. И кажется, что не только актер — пластичный, великолепный — передает суть этой сцены, но что в ней на тех же правах, что и актер, участвуют и тропинка, и холм, и река, и небо. Вот эта активизация антуража, втягивание в смысловую сферу картины всей поверхности кадра и представляется нам существеннейшей чертой нового стиля — более важной, чем отмеченные выше живописность кадра и статичность киноаппарата.

●

Смену одного кинематографического стиля другим, скажем, смену подвижной камеры эстетически активизированным кадром можно было бы объяснить просто, так, как это делала в двадцатые годы «формальная школа»: один прием сработался, стерся, автоматизировался, поэтому его вытесняет и замещает другой. С точки зрения «формальной школы» этим толкованием вполне можно было бы удовлетвориться: сработался, так сработался, если бы не представлялась более важной л о г и к а данной смены. Поэтому попробуем в ней разобраться.

В шестидесятые годы подвижная «скрытая камера» вышла на улицы, стала снимать подлинные дома, подлинные улицы, подлинные предметы. Каждая вещь, каждое явление быта в социальной практике обрастают множеством значений, зачастую не зависящих от прямых и непосредственных функций объекта. Значения эти, по большей части косвенные, в семиотике называются коннотативными. У кого-нибудь, например, с определенной вещью связаны личные, чрезвычайно дорогие воспоминания. Эти воспоминания будут коннотативным значением данной вещи. Но есть объекты, которым коннотативные значения присвоил не отдельный человек, а, скажем, целый коллектив, все общество или отдельная его часть. Такие значения и были в 60-е годы принесены подлинными вещами на экран. Когда камера в «Июльском дожде» бродит по улицам Москвы, здесь важно и то, что мы их узнаем, и то, что это Москва, с которой не только для жителя столицы связано множество самых разнообразных чувств. Эти чувства как невидимый, но очень ощутимый контекст изображенного влияют на зрительское восприятие картины.

Но «эстетика документальности» одной «скрытой камерой» не ограничивается. Сюда же относятся картины, где камера никаких сложных блужданий не проделывает, как будто находится на месте, фиксирует все строго, сухо, деловито, стараясь зрителя убедить самой своей скромностью, что перед ним — реконструкция подлинных событий. Картина М. Швейцера «Время, вперед!» начинается эпизодами подлинной хроники, а к ним — снятый строго в хроникальной манере — затем подстраивается первый эпизод картины. И в дальнейшем повествовании заботу режиссера о подлинности детали, реквизита тоже можно назвать скрупулезной, даже педантичной. Причем действительные предметы начала тридцатых годов, помимо своих сюжетных функций, воспринимаются здесь как коннотации — материальные носители волнующей и несколько ностальгической памяти о героическом периоде нашего общества, периоде индустриализации, времени первых пятилеток. И память эта опять же «работает» в картине как невидимый контекст изображенных в сюжете событий. Подобным же контекстом является целый пласт исторических ассоциаций, связанных для каждого с войной, в знаменитой эпопее «Освобождение» Юрия Озерова.

«Живописное» кино не удовлетворяется невидимостью подобных значений — оно хочет включить их в саму ткань повествования, сделать присутствующими в кадре, отчего тот и «перенасыщается» деталями, становится, как уже было показано, по-особому активным. У Л. Шепитько в «Восхождении» схваченных партизан ведут на казнь по заснеженной улице деревни. Дорога поднимается в гору — партизан ведут на Голгофу. Ощущение, что перед нами Голгофа, вырастает из двух простых, воочию видимых данностей: идущие на казнь и улица деревни, подымающаяся вверх по склону холма. То, что люди идут в гору, еще не несет в себе метафорического значения, оно могло остаться конкретным, неметафорическим. Поэтому режиссер вводит дополнительный смысловой фактор — заглавие картины. Слово «восхождение» небытовым своим характером задает определенную точку зрения на ситуацию. Зритель понимает, что ситуацию следует перевести в более высокий — небытовой регистр. Дальнейший ход повествования (попытка самоубийства Рыбака, в чем он повторяет Иуду) еще более отчетливо подтверждает, что смысловой уровень, на который зритель возвел ситуацию подъема, и был нужен режиссеру.

Возьмем другой, более сложный пример — финал «Чужих писем» И. Авербаха. Класс под руководством учительницы грузит в машину вещи старого учителя, ушедшего на пенсию. Появляется Зина, соученица ребят, девочка с догматически зашоренной психикой, с категоричными и безапелляционными требованиями к окружающим. Вся полнота, вся многогранность жизни в ее догматически-прямолинейные представления не вмещается. Поэтому по ходу фильма Зина бывала то навязчиво властной, то болезненно жалкой. В то же время она жадно ищет понимания, хочет, чтобы в ней любили не просто девочку Зину, но правильную Зину. В этом стремлении она терпит горькое и беспощадное поражение. Она отвергнута и классом, и учительницей, к которой по-своему привязана. В финальных кадрах Зина, девочка с психикой, состоящей из прямых, изламывающихся под острым углом линий, появляется в кадрах пышных, заполненных густой, какой-то округлой зеленью кустарников, только что омытых дождем. И кусты и дождь (видимо, синоним очищения) своим «соседством» с этой злой и покореженной психикой заставляют острее ощутить чуждость Зины реальному, такому прекрасному миру, ее неправоту и поражение. Следовательно, кадры тут тоже не сводятся к понятию, но рождают смутное ощущение, которое незаметно входит в наше целостное представление о картине. Подобное ощущение в корне отличается от литературной метафоры, которая... «соединяет обычно две разных предметных области, то есть ...уводит к параллельному (второму) ряду явлений»[10]. Метафорой начинается «Хаджи-Мурат» Л. Толстого. Рассказчик видит у дороги пораненный, давленый колесами и все ж постоянно подымающийся, продолжающий расти куст татарника. Это упорство вызывает у рассказчика воспоминание о другом упорстве, о конкретной человеческой судьбе. Психические качества человека переносятся здесь в иную область. Можно сказать обратное: качества растения переносятся на человеческую личность. Для метафоры важна не направленность, а сам факт перенесения, взаимообращения двух предметных областей. В «Чужих письмах» такого взаимообращения не происходит. Или, вернее, художник не навязывает его как обязательное. Мы можем прочитать кадр, как сделали выше (зелень контрастирует с «духовным портретом» Зины), можем прочитать совершенно иначе — зелень подкрепляет характеристику Зины: девочка, как и кустарник, зелена и живуча в своих убеждениях. Это второе толкование тоже будет верным, потому что в следующих кадрах, призванная учительницей, Зина снова начинает командовать, навязывать свою волю. Какое бы толкование мы ни выбрали — то или другое, все равно каждое из них в свернутом, латентном виде присутствует в кадре. Его многоплановость, многообъектность раскрывается как его многосмыслие.

Но, может быть, следует попытаться опреде-

---

[10] В. Иванов. Функции и категории языка кино.— «Труды по знаковым системам», вып. VII. Тарту, 1975, стр. 183.

лить для себя истинное значение данного кадра? Появление Зины для нас понятно: только что мы были свидетелями ее душевного кризиса, ее отверженности. Появившись у дома учителя, она как бы заявляет, что для нее наступило время преодолеть эту отверженность. Но тогда для чего здесь пышный зеленый кадр с кустами, омытыми дождем? Фабульный смысл эпизода передан самим фактом появления Зины у дома старого учителя. Дополнительный смысл, более глубокий, чем фабульный, мы постигаем, когда обращаемся к коннотативным значениям. Припоминаем, что дождь, вода — это традиционный символ очищения, что зеленое традиционно связывается с жизненностью, с молодостью и т. д. Иными словами, мы упорно вглядываемся не только в героиню, но и в антураж, в декорацию: она становится для нас эстетически активной, открывается нам в своей многозначности. И как тут не вспомнить Блеймана с его утверждением: «декорация становится содержанием»?

В одной ученой книге по эстетике читаем: «Камень, брошенный древним человеком в зверя, — уже не явление природы, это воплощенный в природном материале акт его мысли и воли, плана, возникшего перед этим в его сознании; и сущность этого брошенного камня уже заключается не в его природных свойствах: тяжести, объеме, форме, а в его общественной функции, назначении как метательного орудия, т. е. как воплощения этого плана. Точнее — его объективные природные свойства только тогда всплывают для сознания и лишь в том качестве, которое необходимо для общественно-человеческого действия» [11].

В кадре с активизированным антуражем — вроде того, который мы только что разобрали, — вещи и декоративные массы испытывают аналогичную метаморфозу. В такой степени, какая раньше не встречалась, «живописный» кинематограф втягивает вещи и декоративные массы в сферу художественного действия, отчего происходит эффект двоякого рода. С одной стороны, они оказываются воплощенным в «природном материале актом мысли, воли, плана» художника, с другой же — благодаря этому еще ярче, отчетливее, полнее их «природные качества... всплывают для сознания». Двойной этот эффект и является, на наш взгляд, самым существенным завоеванием «живописного» стиля.

Теперь, на основе уже выясненного, попытаемся ответить на вопрос, с которого начиналась статья: в чем киноязык на первых порах был один, а сейчас стал другим?

Теория оперирует понятием «художественное сознание». Видимо, под этим понятием подразумевается та часть «действительного, практического» общественного сознания, которая ориентирована на художественное «освоение мира», как определил подобное отношение человека к действительности Маркс во «Введении (из экономических рукописей 1857—1858 годов)» [12].

Художественное сознание в рамках «машинного» наступления почти помимо своей воли в конце прошлого века получило в свое распоряжение странный и загадочный инструмент — кинематограф со всеми необходимыми ему атрибутами: съемочным аппаратом, проектором, экраном. Не будем напоминать, какие оптимистические и, напротив, пессимистические настроения вызвало появление кинематографа — это не входит в нашу задачу. Скажем только, что в том и другом случае подчеркивалось одно — механицизм, бесстрастность или, еще сильнее, бездуховность камеры, автоматизм и моментальность фиксирования ею видимого. Однако в двадцатые годы эти качества кинематографа пришлись «ко двору»: вспомним распространенные тогда концепции искусства-производства. Но все равно и тогда и раньше, а тем более впоследствии, художественное сознание стремилось очеловечить бесстрастный механизм, хотело заставить его не зеркально смотреть, фиксировать объект, а видеть, как видит человек.

---

[11] Г. Гачев Жизнь художественного сознания. М., «Искусство», 1972, стр 4.

[12] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, стр. 727—728

Давно доказано, что в плане технико-физическом съемочная камера и смотрит на мир, как человек. А в некоторых отношениях даже оказывается лучше его, более зрячей. Но видит она мир все же не так, потому что человек видит мир глазами своего разума и чувств, глазами своего жизненного опыта. А опыт этот машина обрести не в состоянии.

Часть кинематографистов поэтому в определенные периоды развития седьмого искусства не верила в «очеловечивание» камеры. И все то, что камера должна была зафиксировать, эти кинематографисты аранжировали — писали декорации, выгораживали место действия, и все это для того, чтобы видимое было видно так, как мог бы его увидеть человек. Под грузом такой заботы камере не оставалось ничего иного, как скромно стоять в углу и удовлетворяться своей ролью фиксирующей машины.

Однако художественное сознание человечества все равно упорно трудилось над «очеловечиванием» машины. И о своей новой победе на этом пути оно заявило в середине пятидесятых годов посредством стиля подвижной камеры. Съемочный аппарат покинул отведенный ему угол, вошел внутрь декорации, стал бродить по ней как человек, заражаясь его чувствами, порой подменяя его. Роберт Монтгомери со своей «Дамой в озере» действительно перегнул палку. Важно было ведь не то, чтобы картину можно было рассказать от первого лица, а чтобы в некоторых ситуациях поставить камеру на место героя. Важно было показать именно соразмерность человека и камеры, их приноровленность друг другу, а для этого на экране должно было ощущаться присутствие обоих — и героя и камеры.

«Эстетика документальности» в шестидесятые годы стала следующим шагом на этом пути. Художественное сознание как бы хотело убедиться в окончательности, абсолютности своей победы и ради этого из «лабораторного», так сказать, мира студии, из искусственных декораций послало камеру на улицу, в декорацию подлинную: увидит ли она и там все так же, как видит человек?

Конечно, это сказано слишком громко. Камера не может видеть мир как человек, с полной идентичностью. Она лишь только моделирует человеческий взгляд, а ни одна модель не равна оригиналу по всем параметрам. Человек не просто воспринимает предмет внешний: фиксирует в себе голую форму, объем, цвет, фактуру поверхности. Он еще воспринимает предмет как бы «одетым», окруженным массой значений, смыслов, впечатлений, которые дала человеку его прежняя жизнь, его социальный опыт. Явления внешнего мира человек видит поэтому «внутри» этой массы значений. Камера на это не способна. Но снимая частично подлинные события и тем самым включая коннотативные значения, которыми обладает аудитория, камера, в сущности, моделирует это «видение внутри».

И вот теперь, когда камера научилась такой моделировке, когда она убедила всех в своей соразмерности человеку, кинематограф и его язык получили право казаться художественному сознанию действительно «чем-то другим».

«Живописный» стиль, о котором здесь было столько сказано, и есть, в сущности, торжество этого умения моделировать человеческий взгляд. Но окончательное ли?

Кадр «живописного» стиля во всех своих деталях, подробностях, декоративных массах оказывается «оживленным», осмысленным, полным значений. Достигается это методом довольно простым, но действенным как все простое: детали и декоративные массы помещаются «внутрь» человеческого действия, может быть, даже невидимого воочию в данный момент, в данном изображении, внутрь действия, раньше обычно домысливавшегося, скажем, как действие художника. От соприкосновения с действием подробности и детали как бы заряжаются, активизируются и одновременно — благодаря соприкосновению — для зрительского сознания «всплывают» все выразительные возможности зафиксированных в кадре многочисленных деталей. И тот смысловой центр, каким всегда является в искусстве человек и человеческое действие, теперь будоражит все компоненты кадра, так что их значения начинают играть, как блики света в драгоценных камнях или хрустале. Кадр расцвечивается ими, становится «живописным». Причем то, что смысл проблескивает в этих деталях, то, что

они обильно обрастают коннотативными значениями, как будто происходит без участия камеры. Она не может теперь скромно и удовлетворенно отдалиться от объекта и не носиться как прежде внутри видимого пространства, может позволить себе неподвижность, уйти на «заслуженный отдых».

Но как все под луной, «живописный» стиль кинематографа несмотря на свои достоинства тоже конечен. Или, может быть, он конечен именно в силу своих достоинств. Видимую действительность он превращает в серию поразительно красивых, пышных и нарядных картин. Но ведь не вся действительность картинна. И, может быть, какому-нибудь неугомонному художнику захочется вскоре узнать как раз то, что в ней есть помимо картин и между ними.

М. Туровская

Кино — Чехов-77 — театр

На границе искусств

До недавнего времени между театром и кино существовало джентльменское соглашение: театр продолжал ставить пьесы Чехова, вся область прозы была добычей кино. Только водевили оставались ничьей землей. Как ни нелепо может показаться такое предположение, думаю, что эта ничейность водевилей зависела от того, что они никогда не шли на сцене МХАТ.

Некоторые общие закономерности, по которым кино предпочитает прозу драме (во всяком случае в русской традиции, где первородность литературы по отношению к кино принадлежит к числу аксиом), в случае Чехова приобрели особую конкретность, берущую свое начало в сценической истории чеховских пьес.

Впрочем, общепризнанная в свое время исходная «мхатовость» чеховских пьес, которые после постановки «Чайки» он писал прямо для этого театра, отразилась и на их театральной судьбе.

I. ГЛАВА ПЕРВАЯ — ГЛАВА ПОСЛЕДНЯЯ

...Бесшумный занавес открывает празднично светлую комнату с высокими барскими окнами. Белая узкая фигура Ирины — Степановой; ждущее лицо Маши — Тарасовой с тонкими породисто вздрагивающими ноздрями; виолончельные ноты голоса Еланской — Ольги — начало, радость, именины, весна. А потом осень. Высокий дом изо всех сил старается сохранить осанку, как офицер в отставке. Березовая аллея уводит в глубину. Веселенький и надрывающий сердце марш за сценой и незабываемо странная, высокая, как будто механическая интонация Тузенбаха — Хмелева, вдруг дрогнувшая человеческим: «Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтоб мне сварили». Вся жизнь вложена в одну незначащую фразу. А потом — негромкий выстрел, и метнувшаяся по диагонали аллеи и сразу надломившаяся фигура Ирины.

«Уходят наши. Ну что же... Счастливый им путь!»

Горькие и сладкие слезы о чем-то несбыточном; теплое коричневое дерево, одевающее зал; скромная матовость четвероугольных ламп под потолком и вдоль ярусов; тактичные лиловые, песочные, серые тона чуть обветшалого, но от этого еще более милого сердцу шехтелевского зала с изящной аркой портала и сдержанным модерном потолка — Художественный театр. «Три сестры». Чехов.

Тот, кому посчастливилось видеть этот спектакль, наверное, подтвердит, что более гармоничного и прекрасного нет, не было и быть не могло. Это прекрасное было воплощено в каждой минуте сценического бытия, переливающейся в следующую, также исполненную значения минуту.

Ну, разумеется, актеры играли неодинаково. Но всех их одинаково захватывало общее движение спектакля. Он лился полно и плавно, кантиленно. Ни одному мотиву не отдавалось предпочтения перед другим — все были равноважными и достойными внимания. Даже разочарования, горечь, утраты переплавлялись в нечто томительно прекрасное и стройное.

Я не один раз и в разные годы видела этот спектакль; помню, однажды меня даже послала редакция «Театра» написать о том, как он «развалился». Он ветшал, разумеется, но ветшал, не утрачивая благородства линий, как ампирные особняки в приарбатских переулках. И каждый раз я уходила, облившись вместе со всем залом горькими слезами.

Полнота этого спектакля всегда была для меня загадкой, хотя я старательно изучала всю критику о нем, не говоря уж о стенограммах репетиций Вл. И. Немировича-Данченко, и знала, что его лейтмотивом должна быть «тоска по лучшей жизни». И только сейчас, оглядываясь назад, я догадываюсь о том, что, может быть, осталось не зафиксированным ни в каких архивах (вопреки тому, что мы привыкли доверять архивам больше, чем самим себе): для самого Владимира Ивановича эта «тоска» была чем-то гораздо более конкретным. Это была тоска по самому несбыточному — по молодости, по молодости Художественного театра, по первым встречам с Чеховым, тоска по прежним чеховским спектаклям.

В «Трех сестрах» Немирович-Данченко как бы воссоздавал образ собирательного «чеховского спектакля» Художественного театра, но просветленного и возвышенного в воспоминаниях, как бы гармонизированного временем. Вот откуда была эта полнота каждого сценического мгновения, эта кантиленность, ни с чем не сравнимая. За нею был весь Чехов, весь МХАТ, вся жизнь.

Бунин не любил искусственных цветов «Вишневого сада» в МХТ. Но есть нечто родственное «Трем сестрам» Немировича-Данченко в бунинских «Темных аллеях», в его поздней прозе.

Что правда, то правда: Чехов долго был нерепертуарным автором из-за МХАТа. Было нечто вроде неписанной монополии на его «полнометражные» пьесы.

Не забудем еще одну подробность постановки «Трех сестер».

Уже позади, но еще памятно было то время, когда классика вообще, а Чехов в особенности, не только не были бесспорны, но были предметом обязательной полемики, расхожей антитезой современного героя.

И только с середины тридцатых годов, в канун войны, произошла постепенная канонизация русской национальной истории, а с нею классики, Чехова, Художественного театра.

Таким образом, спектакль Вл. И. Немировича-Данченко оказался не только гармонизирован временем, но и гармонизирован с временем, с наступающей эпохой эталонности МХАТа, которая примет драматический характер в послевоенные годы.

Изменилась сама аксиоматика: понятие классики стало синонимом совершенства и неприкосновенности. Иногда нам кажется, что это было аксиомой от века. Между тем это всего лишь исторически сложившееся положение вещей.

В 50-х годах сама канонизированность МХАТа стала стеснительна. На чеховские спектакли пали темные тени административного «омхатовления» искусства.

Как это часто случается, цепь порвалась в слабом звене: все началось с «Иванова», проскользнувшего в истории МХАТа почти незамеченным. Когда М. Кнебель поставила в 1955 году эту, как принято было считать, слабую, неудавшуюся пьесу с сенсационным успехом и Б. Смирнов сыграл своего героического Иванова, монополия сама собой рухнула.

Сейчас Чехов, пожалуй, самый репертуарный из русских классиков (во всяком случае в Москве).

Более того, Чехов стал одновременно самым репертуарным и в сопредельном театру искусстве кино. Кинематограф тоже заявил свои права не только на прозу, которая была его добычей, но и на драму Чехова.

Таким образом все закономерности отношений зрелищных искусств с классикой очевиднее всего именно на чеховских пьесах. А отношения эти вовсе не так просты. И предпосылкой их было, разумеется, отталкивание от сложившейся традиции, от канона. Канон должен был быть разрушен, и его разрушили, как некогда Карфаген.

Сейчас, в свою очередь, стало общим местом, хорошим тоном режиссуры считать спектакли Художественного театра чуть ли не прекраснодушной легендой историков Видеть в них академическую скуку и удобный материал для диссертаций. И хотя между театроведами и театром вроде бы существует союз в деле обновления чеховской традиции, в этом деликатном пункте принято делать взаимную фигуру умолчания: историку — историково, режиссеру — режиссерово.

Не одной справедливости ради я начала эту статью с воспоминания об одном из самых мощных театральных впечатлений, не моего только — целого поколения. Да и не ради полемики — бог с ней. Я начала ее со спектакля Немировича-Данченко, чтобы уяснить одно предварительное условие (а с ним и некоторую общую закономерность движения), которое заключается в том, что полнота и совершенство этого спектакля, вобравшего в себя всю традицию искусства МХАТа в ее главном русле, должны были быть преодолены не только ввиду обращения к иной театральной традиции, восходящей к условному театру.

Для В. И. Немировича-Данченко Чехов, когда бы он его ни ставил, оставался «современным автором», не «классиком». Он знал жизнь трех сестер тем интимным знанием, каким мы понимаем без слов, что значит обмен или ремонт квартиры, поступление сына в институт или распределение на работу. Даже возвышая и идеализируя черты прошедшего житья, он знал, что значит отставка для Тузенбаха, потеря дома для Ольги и Ирины и что в действительности все они имели в виду, твердя «в Москву, в Москву».

С тех пор Чехов из автора современного стал историческим, стал «классиком». Можно сделать сколько угодно архивных открытий, но никто уже не вспомнит, как совершала свой утренний туалет молодая девушка вроде Ирины, собираясь на службу, на телеграф; как вели себя, оставшись наедине, муж с женой вроде Маши и Кулыгина; каким образом Наташа принимала Протопопова. Об этом можно прочитать, но этого уже нельзя з н а т ь.

Это означает, что пьесы Чехова, оставшись теми же самыми, стали в то же время другими. Из них испарилось нечто, что было не в тексте и не в подтексте, а рядом с текстом и вокруг текста. Так, когда умирают моллюски, строящие коралловые рифы, то следом их жизни остается твердая структура — коралл.

Зато нечто и прибавилось Чехову: прибавилась историческая перспектива, исторический опыт, невольное сравнение нас с ними.

Вот почему Карфагену надлежало быть разрушенным.

Только, дорогие друзья, не будем утешаться тем, что Гамилькар и Ганнибал были жалкие, ничтожные личности, чтобы потом опять не пришлось заниматься реабилитациями. Карфаген был.

Современные постановки Чехова, куда ни кинь, кажутся частичными, неполными, рассчитанными скорее на полемику, на опровержение, чем на синтез. Они не столько претендуют на вечность, сколько на сиюминутность: это времянки.

Они готовы на крайности — в этом нетрудно увидеть их слабость, но в этом же и их сила. Они показывают нам в Чехове то, чего мы не знали раньше и даже не подозревали, что это может быть.

При всей разности есть нечто, что их роднит: демонстративная безбытность. Не только живности старых постановок МХТ — сверчков, комаров, мух, кишевших в режиссерских экземплярах, но даже и самих стен, комнат не осталось в этих спектаклях: вот уж доподлинно жизнь на развалинах Карфагена.

Общая мода сегодняшней сценографии приобретает по отношению к Чехову особый смысл. В свое время открытием МХТ были не просто подробности жизни: была са-

ма жизнь, ее протекание в этих подробностях. Это она теснила героев Чехова и «выживала» их из себя. «Люди обедают, только обедают...»

В современных чеховских спектаклях люди совершенно перестали обедать. Вторая часть формулы — о рушащихся жизнях — оголилась и вышла на авансцену, можно сказать, нагишом.

Разумеется, безбытность — удел всех современных постановок классики, но, повторяю, по отношению к пьесам Чехова, где быт есть жизнь (отсылаю читателя к статье Б. Зингермана «Водевили А. П. Чехова»[1]), она имеет особое химическое действие на саму пьесу, «актуализируя» ее и демонстрируя «без смягчающих обстоятельств».

II. ДВАЖДЫ ДВА — ПЯТЬ

1. Дуплет в угол

Не удивительно ли, что театры вместо того, чтобы разнообразить репертуар и избегать одних и тех же названий, как нарочно, накидываются на одни и те же пьесы, торопясь высказать «и мое мнение» о классике Чехове? Неужто они забыли об экономической невыгоде такого положения дел? И поди ж ты! — экономический нонсенс себя оправдывает: как будто бы, посмотрев один спектакль, зрители торопятся выслушать et altera pars, как мудро призывали древние.

Иными словами, полемичность спектакля становится не вторичным, не нечаянным, а сущностным его свойством: постановки спорят между собой, как наследники после смерти главы рода. Полемичность — это тоже элемент актуализации, часть той сенсационности, которой отмечен весь чеховский цикл (как, впрочем, и весь сегодняшний театр) [2].

«Вишневый сад» на Таганке сенсационен дважды. Вдумаемся в сочетание вроде бы несовместимых понятий: «Вишневый сад»... на Таганке... в постановке А. Эфроса. Комментарии, как говорится, излишни.

Впрочем, в наше время множественности зрелищных искусств и одновременного бытования актера на театре, в кино и на телевидении вопрос о разности «школ» вообще становится проблематичен. И В. Высоцкий — от корня волос детище и творец стиля Таганки — без всякого усилия меняет свитер на сорочку, переходит в кино и снимается во вполне реалистической экранизации чеховской «Дуэли», в павильонах и на натуре. А когда-то выход с подмостков сцены под сень настоящего деревенского сада с тургеневским «Месяцем в деревне» был шоком не для кого иного, как для Константина Сергеевича Станиславского!

Много воды утекло с тех пор, и многие эстетические шоки всосались в плоть и кровь искусства, стали его бытом. Тем настойчивее сегодняшний театр ищет все новых и новых способов шокового воздействия.

Таков «Вишневый сад» А. Эфроса в сценическом оформлении В. Левенталя.

Мысль о конце века, не хронологическом, а фактическом — о свалке истории — не заключает спектакль, а заранее предваряет его, вынесена в эпиграф. Что торги, когда останки жизни уже свалены в кучу посреди голой сцены: милые стульчики из детской и могильные ленты и венки; их бумажные цветы и не думают выдавать себя за цветущие вишневые деревья.

У меня был приятель, который мальчиком во время войны попал в немецкий лагерь смерти. Он выжил, но у него пропал пигмент: обесцветились глаза, брови, волосы. Так и этот спектакль. Мертвым белым цветом припорошена не только сцена, но и люди; все обесцвечено, обезвлажено, все сухое, муаровое, иммортелевое — шелестит, как засохшие венки.

Актеры Таганки помогают режиссеру в этом замысле. Они суше, ироничнее, жестче; привычнее к «социальному жесту» [3], чем актеры с

---

[1] Сб. «Вопросы театра—72», М., ВТО, 1973, стр. 196—228.

[2] Отсылаю читателя к моей статье «Театр начинается с...». — «Литературная газета», 16 ноября 1977 г.

[3] Термин Б. Брехта.

Бронной. Житейское им не довлеет и не разбавляет жеста всего спектакля. Он торчит обнаженно, как обглоданная временем кость.

Тезис о монологическом строении пьес Чехова, о внутреннем душевном одиночестве его героев мизансценирован буквально: они общаются не столько между собой, сколько со зрительным залом. Каждый из них выходит не то что на авансцену, а на самый край сцены, чтобы обратить свое сокровенное в зал.

Прием этот так же, как условная декорация, стал общим местом нашей сцены, но для пьесы Чехова он не может остаться внешним: он значащ, «семиотичен», как принято теперь говорить. Он обнажает ее внутреннюю структуру, выводит во вне. Герои не слышат и не слушают друг друга в прямом смысле слова.

Эта вывернутая скелетом наружу форма спектакля заставляет мысль его резонировать и тремолировать.

Речь идет ведь не об антиэстетизме, как могло бы показаться, не о «разоблачении» идеала вишневого сада — речь идет об его исторической исчерпанности. И Раневская — А. Демидова воплощает в себе его остаточную, вымороченную красоту: это все, что уцелело от его культуры.

Красивы ее парижские туалеты, тоже белые, ее взметенная пластика, ломаные линии тонкой фигуры, вдруг напоминающие о графике Серова и Иде Рубинштейн. Красиво любопытство и бесстрашие, с каким она идет навстречу пьяному Прохожему, от которого испуганно отшатываются все остальные (из всех персонажей спектакля он один одет в черную сатиновую косоворотку мастерового, и это тоже «семиотично»).

Красив в ней живой, резкий, насмешливый и беспощадный к себе самой ум.

Раневская у Чехова говорит о себе: «грешная»; Гаев называет ее «порочной». О Демидовой хочется сказать современным словом: «сексапильная». К ней вожделеют все — от Пети Трофимова и Яшки до Симеонова-Пищика и Лопахина; все ощущают власть этой яркой напоследок красоты.

И, однако, я не случайно сказала о социальном жесте роли: режиссерский ее рисунок, выведенный резко, «как будто бы железом, обмокнутым в сурьму», выражает без обиняков самый грубый ее смысл. Сколь ни индивидуальна, почти экстравагантна Демидова в своей игре, она показывает, что очарование Раневской — этой женщины-орхидеи, выпестованной и культивированной для любования,— связано (почти функционально) с имением, с вишневым садом, пока она еще чувствует себя укорененной в нем. В ней вовсе нет той естественной, безрассудной грации, той легкомысленной способности жить над пустотой — между смехом и слезами, между прошлым и будущим,— которая так пленительна была в О. Л. Книппер-Чеховой, этой первой и неповторимой Раневской русской сцены.

Потеряв вишневый сад, Раневская — Демидова теряет себя, она становится беженкой.

Драматично в последней сцене, как она молчит, как теребит завязки тальмы, боясь и не смея сказать Лопахину с прежней веселой повелительностью, чтобы он женился на Варе. А ведь будучи хозяйкой она даже не успела заметить одержимую и робкую страсть Лопахина.

Это одно из поразительных прозрений режиссера А. Эфроса в насквозь истолкованной пьесе [4]. Оно принадлежит его мироощущению, его «амплуа» на театре, если позволено так сказать.

Есть поэты — прекрасные поэты, крупные поэты,— муза которых не знает любовных мотивов. Не то, чтобы она их стыдилась или избегала, она ими просто не озабочена. Ее волнуют другие волнения века — их можно условно назвать гражданскими. Таков, например, Б. Слуцкий.

Можно датировать момент, когда режиссура А. Эфроса, как бы переломившись надвое, оставила тон, близкий «Современнику», и стала режиссурой роковых страстей и судеб. Все

---

[4] Об этом же пишет В. Катаев в статье «О литературных предшественниках «Вишневого сада» (Сб. «Чеховские чтения в Ялте». М., «Книга», 1976. стр. 147), но это параллель спектаклю.

в ней как будто сдвинулось, надорвалось и стало придвигаться к какой-то последней черте, у которой как раз и оказался «Вишневый сад» Чехова. Может быть, начинающий актер Мейерхольд, неврастеник по амплуа, которого упрекали в сухости и резкости, так играл Треплева. И если Эфроса в противоположность Любимову можно назвать режиссером-неврастеником (не в житейском, а в театральном смысле, разумеется), то «страсти роковые» и есть то неожиданное, что он принес с собой на непривычную к этому сцену Таганки. И она ответила ему вибрацией актерских индивидуальностей.

Лопахин — В. Высоцкий, который в спектакле Эфроса есть второе главное действующее лицо «Вишневого сада», исторически и лично обречен любить Раневскую и отнять у нее вишневый сад.

Поразительны в игре Высоцкого эти осторожные, почти робкие интонации и жесты человека, который восхищенно боится прикоснуться к чему-то хрупкому и драгоценному. Его раздражает бабья никчемность Гаева, но, обращаясь к его сестре, он сдерживает голос, жест, взгляд. Все целуют руку Раневской — у нее привыкшие, зацелованные руки, но его рука повисает в нерешительности над ее рукой — он не смеет. Он стесняется объяснить ей и робеет спасти ее, хотя бы насильно.

Весь сюжет пьесы приобретает от этого целеустремленность и внутренний напор страстей: лично, человечески Лопахин силится спасти вишневый сад; кажется, кивни только Раневская, и он все бросит ей под ноги; но она роковым образом его не замечает. (Так же — почти фарсово — Лопахин будет бегать с бумажником за Петей Трофимовым, а Петя отбиваться от денег.) Ирония истории персонифицирована в истории этой высокой, безответной любви. И чем выше, хрустальнее была его мечта, тем ниже, безобразнее срывается он в хамской, хрипящей, пьяной пляске после покупки вишневого сада. Это не запой, не загул, а именно срыв, когда душа теряет все вехи и слепо отдается грубым предначертаниям истории вместо своих привязанностей.

В этом спектакле не только у Лопахина — ни у кого нет «переживаний». Когда-то по поводу режиссуры А. Тарковского мне пришлось писать, что сократились, сжались, кажется, сами слова; раньше были они многосложными — «переживания», «потрясения», нынче они коротки и резки — «травма», «стресс». В режиссуре Эфроса эта короткость обнаружилась именно на Таганке, лишенной многожестия и житейских приспособлений его обычных актеров. Эмоции не имеют здесь протяженности, они вызывают короткие замыкания, мгновенные спазмы чувств. Раневская, вспомнив о сыне, со сдавленным криком приникает к могильному камню — в следующий момент раздается ее хохот: у нее нет улыбки сквозь слезы и слез сквозь улыбку (как было у Книппер). Слезам вообще нет места в этом спектакле — они и не помогают.

И как Лопахину не сорваться в дикую пьяную пляску, если изысканная Любовь Андреевна, узнав о продаже имения, со звериным воплем, некрасиво хватается за живот, как будто ее прошили из автомата. Все, что происходит на этой последней черте, тотально. Теряют себя оба в равной мере — Раневская продав, а Лопахин купив вишневый сад.

Это самое социальное, социологическое даже решение «Вишневого сада», какое я когда-либо видела (а я видела их немало). Эфрос показывает не то что смену хозяев вишневого сада, а историческую катастрофу, крах, край.

Правда, вычертив с такой мощью основное движение своего сюжета, он оказался прямотаки беспечен к его периферии и иных персонажей пьесы — Шарлотту, Епиходова, Дуняшу, Яшку — как бы вовсе «забыл», предоставив актерам барахтаться в трюках, порой талантливых и остроумных, но безотносительных к основному движению спектакля. Еще удивительнее он поступил с Петей Трофимовым, не предложив ему вообще ничего сколь-нибудь цельного. А так как В. Золотухин может так же заразительно балаганить, как мягко и проникновенно произнести в зал слова о русской земле, то зритель остается в недоумении по поводу этого немаловажного персонажа. Как будто мастер разобрал старинные часы, которые перестали бить, собрал их зано-

во, и часы бьют апокалиптическим боем. Но остались лишние детали, которые некуда девать.

Возникает естественный (и уже заданный с разной степенью категоричности) вопрос: а можно ли? Но вспомним — да тот же МХТ и вспомним — новое всегда создается в резком отталкивании от уже бывшего, даже классического. И маятник, качнувшись, заходит за милую нашему сердцу середину...

Вслед за Чеховым Эфрос поставил Тургенева («Месяц в деревне») и после созданного им трагифарса «Вишневого сада» (напомним: слово «фарс» принадлежит автору) впервые попытал себя в жанре высокой комедии. За долгое время в его спектакле как будто забрезжил трезвый утренний свет. Не вернется ли он еще раз к «Вишневому саду»? И не будет ли в нем мятежное отчаяние сегодняшней постановки присутствовать уже в снятом виде?

Впрочем, это, разумеется, критические утопии. Пока что Эфрос «Вишневым садом» на Таганке обозначил, пожалуй, крайнюю точку Sturm und Drang'а нашего сегодняшнего театра в его отношениях с классикой.

Г. Волчек своим спектаклем на сцене «Современника», по видимости, хотела вернуть «Вишневому саду» тонкую вязь психологического узора. Но как это нередко бывает, ее видимый традиционализм оказался в чем-то даже радикальнее откровенного разрыва с традицией А. Эфроса.

Внешне большинство персонажей этого спектакля напоминают известные фотографии МХАТ. На самом деле «Вишневый сад» Г. Волчек, менее руганный, но зато и менее признанный, чем эфросовский, представляет очень странный вариант перевода Чехова на нынешние нравы и нынешнюю драматургическую технику.

Если у Эфроса все персонажи пьесы то и дело обращаются в зал, поют епиходовский романс «Что мне до шумного света» вместе, в унисон, а существуют отдельно, всяк сам по себе, то в «Современнике» каждая ситуация разыгрывается на микропсихологическом уровне: все со всеми находятся «в отношениях», и все со всеми их непрерывно выясняют. Какое-то «коммунальное» имение, об обитателях которого так и тянет говорить на современном жаргоне!

Дуняшка с ее постоянной сексуальной озабоченностью занимает здесь авансцену спектакля. Сначала она старательно «клеит» Лопахина, вызывая ревность Епиходова. Но по-настоящему она развернется, когда Яшка из Парижа неосторожно прижмет ее с подносом. Не тут-то было! С этой минуты она начнет его преследовать и «заваливать» при каждом удобном случае. Волей-неволей запросишься обратно в Париж с барыней...

То, что в Дуняшке выражено грубо, зримо, по-хамски, по-своему владеет всеми героинями спектакля. Это мечта о любви. Или хотя бы о крепкой мужской руке. Варя вроде бы занята хозяйством, но все время сторожит, не сделает ли ей предложение Лопахин. Так у Чехова? Да, но у Чехова она еще и ключница, здесь она несостоявшаяся невеста. Аня (в исполнении М. Неёловой это одна из самых сильных и новых фигур спектакля) в беспокойном томлении слоняется вокруг дома, создавая тревожный фон ожидания. Но ждет она не торгов и уж никак не светлого будущего— она ждет любви. И на том же сене, где Дуняшка «заваливала» Яшку, она прильнет к Пете, и пока этот недогадливый «вечный студент» будет некстати философствовать, она будет напряженно и капризно хотеть от него той самой-самой обыкновенной любви, в которой подозревает их Варя и от которой наивный Петя всячески открещивается! Одним словом, как сказал Чехов о «Чайке», — пять пудов любви. Вернее, тех микроотношений между строк пьесы, которые стали отличительной чертой поздней послечеховской драмы и были еще не знакомы Чехову.

И Раневская — Т. Лаврова — в поздней женской поре, в прелестных нежно-абрикосовых или серебристо-голубых туалетах «от Славы Зайцева», приехавшая из Парижа в смутной надежде, что кто-то как-то спасет ее, тоже будет томиться и ждать. Чего-то? Нет, скорее кого-то.

У Книппер-Чеховой Раневская была барыня — разорившаяся, промотавшаяся, легкомысленная, с имением или без имения, но барыня, дворянка; у А. Демидовой она интеллектуалка, декадентка; у Т. Лавровой — содержанка. Женщина-лиана, которая нуждается в опоре. Женским инстинктом она тянется к более сильному — к Лопахину. По режиссерской мизансцене она хватается за него даже в самом буквальном, физическом смысле слова.

Мизансцену все на том же пресловутом сене Волчек строит таким образом, что Раневская оказывается не с братом, не на его стороне, а с Лопахиным. Она едва сдерживает раздражение против Гаева, который мешает ей довериться женскому инстинкту и отдать дело в твердые руки Лопахина. А чопорного, подсохшего Гаева — И. Квашу в свою очередь с первой минуты появления на сцене раздражает вульгарный Лопахин.

Так что продажа имения оказывается следствием скорее этих внутрисемейных неурядиц, тех самых «отношений» на микропсихологическом уровне, нежели фатального исторического разлома.

Естественно, что в этом, очень последовательном по-своему, режиссерском рисунке «купюрой», не фактической, разумеется, а психологической, оказывается ключевая сцена на балу с Петей Трофимовым, где «порочность», доброта, ирония и то не просто персональное, но надперсональное, историческое легкомыслие, которое было неповторимой сущностью характера, созданного Книппер, составляли какую-то удивительную переливчатую амальгаму получувств, полупредчувствий перед роковым мгновением потери вишневого сада. И ее непередаваемая интонация «в ваши годы и не иметь любовницы» открывала всю глубину того поверхностного скольжения по жизни (если можно так сказать), на которое инстинктивно обрекала себя Раневская Книппер-Чеховой. Демидова кричит это вслед убегающему Пете иронически, злобно, даже мстяще, несколько раз подряд — вот-вот войдет Гаев с известием о продаже сада, и все рухнет в тартарары.

Для Волчек прекрасно срежиссированная сцена бала с его хаосом, с неприкаянным чиновником, который все время хочет кому-нибудь продекламировать стихи, с другим чиновником, занятым подготовкой Шарлоттиных фокусов, есть апогей взаимных недоразумений, «коммунальных» отношений, всеобщей «выясняловки». Но как раз Петей Раневская не заинтересована, и пикировка их меньше занимает режиссера, чем следующая сцена известия о продаже сада.

И странным образом, истинная подспудная тема этого спектакля, направление его поначалу как будто бы беспорядочной энергии суммируются и обнажаются вдруг как в оговорке по Фрейду — в финальной мизансцене, где все женщины полукругом выстраиваются вокруг Гаева. Да вот же о чем весь спектакль, все его подтексты, микродвижения душ и движения по сцене! Вот оно, представленное наглядно, почти схематично: женщины без мужчин. Хлопочущие о связи ли, как Дуняшка, о любви ли, как Аня, о браке ли, как Варя, о надежности, о твердой мужской руке, о возможности на кого-нибудь да положиться, как Раневская, и вовсе неприкаянные, как Шарлотта,— изящные, умные, красиво одетые, но живущие одиноко, без отклика. Потому что какой же отклик могут обеспечить все эти траченные жизнью, много и не нужно говорящие представители «сильного пола» — милый, но отвлеченный Петя Трофимов — А. Мягков, мужиковатый, но какой-то полусильный Лопахин — Г. Фролов или чопорный Гаев — И. Кваша?

Когда я смотрела этот спектакль, то ловила себя на смутной мысли, что сама по себе эта тема «русского человека на rendez-vouz» у Чехова присутствует, важна ему! Но это скорее «Три сестры», где экстравагантная «модерновость» микропсихологических отношений была бы, пожалуй, даже как бы и по делу...

Но следующая пьеса Чехова, занявшая внимание театральной Москвы, снова появилась, как будто в насмешку, на двух сценах сразу: «от двух бортов в середину», как говорит Гаев...

2. От двух бортов в середину

Иванов, этот «русский Гамлет», оказался начиная с 50-х годов излюбленным сценой чеховским героем, наряду с Гамлетом Шекспира. К нему не устает обращаться театр. За героическим порывом Иванова — Б. Смирнова, вырвавшегося из пут безвременщины, хотя бы и ценой жизни, обретшего право свободного выбора, явился желчно-издевательский Иванов — Б. Бабочкина, осмеявший все свои былые порывы, свои претензии на ореол и сомнительное право на сочувствие даже и в смерти. И если Б. Смирнов, не боясь упрека в форсировке, резко качнул чашу весов в пользу Иванова, то Б. Бабочкин так же резко качнул их в другую сторону.

И вот «Иванов» в МХАТе, в постановке О. Ефремова, в декорациях Д. Боровского, в исполнении И. Смоктуновского...

Не будем делать вид, что это все та же сцена. Но одновременно заметим себе, что спектакль — почти символически — оказался последней премьерой театра в старом здании МХАТа, в том шехтелевском зале, с которого мы начали нашу статью. И замечательное оформление Д. Боровского не безотносительно к чеховской традиции театра: оно представляет как бы развернутую в обратной перспективе старую декорацию Симова к «Иванову». Тот же фасад обветшалого барского дома, только отодвинутый в самую глубину и оттуда охвативший сцену своими съеденными сыростью трухлявыми колоннами. Декорация не сливается с залом, как это было в знаменитом «Маскараде» Мейерхольда — Головина, но, как в «Трех сестрах» Немировича-Данченко, корреспондирует с ним, рассчитана на него, единовременна ему. И в то же время в полном соответствии с современной модой — безбытна, парадоксальна, демонстративно неудобна для «обживания»: что там обживать, когда все пространство сцены до самой ее глубины оголено и предоставлено актерам... для стояния.

Так — стоя — начинает О. Ефремов спектакль прямо со II акта «Иванова» — у Зюзюшки; и пунктир сплéтен у него предваряет появление Иванова — Смоктуновского, бегло обозначает ситуацию, а не сопровождает, не усугубляет ее.

Когда после всех дурацких слухов появляется элегантная и в то же время неподтянутая, какая-то бескостная фигура Иванова — Смоктуновского, она приковывает к себе внимание своею скрытностью, неявностью душевных движений при внешнем многоглаголении.

О. Ефремов делает смелый опыт незрительского, как бы даже антизрительского спектакля: на сцене говорят так тихо, что порой бывает физически трудно расслышать. Зритель вынужден вслушиваться, чтобы услышать, вглядываться, чтобы увидеть, вдумываться, чтобы понять.

На самом деле опыт, который делает О. Ефремов, еще более рискован: опираясь на индивидуальность Смоктуновского — действительно редкую,— он старается в своей трактовке Иванова не сдвинуть весы ни в ту, ни в другую сторону, сохранить то зыбкое равновесие, которое делает чеховского героя объектом постоянной полемики, начиная от чеховских же персонажей, его окружающих, и кончая критикой и театром наших дней. Нужна была смелость, чтобы высказать в этой полемике свое категорическое суждение. Но еще более ее было нужно, чтобы его не высказать, не расплескать натуру, где все хорошие намерения влекут за собой дурные следствия, разрушающие все вокруг и его самого.

И. Смоктуновский, начавший когда-то с Достоевского, с князя Мышкина, но прошедший и через Порфирия, сыгравший и Гамлета Шекспира, был, наверное, самым подходящим исполнителем этой почти неисполнимой задачи. Некоторая кокетливость любимца публики, которая появилась у него в последние годы, а для роли Иванова роковая, сменилась здесь строгостью, почти аскетизмом игры. Он играет с той стройностью, с тем чувством удерживаемого равновесия, с которым несут в горстях воду.

Оттого об этом Иванове нельзя сказать, хорош он или плох, «положителен» или «отрицателен». У него длинные, изящные и какие-то анемичные, повисшие руки, голос, который будто устал от собственного звука и боится

быть чуть-чуть форсирован; когда он садится на стул, его фигура бескостно обтекает его углы. Он не нападает ни на Боркина, ни на Шабельского, ни, тем более, на Сарру — он только уклоняется, как-то брезгливо сторонится натиска жизни, которая не щадит былых идеалов и любое побуждение, порыв превращает в срам и кошмар. В нем есть нечто от толстовского Феди Протасова: ему все время стыдно, неловко. Но нет для него и воли, какую искал Федя Протасов: все — постылая неволя, маята. А ведь природа ни в чем ему не отказала. Но однажды отведав жизни, он теперь сторонится, уклоняется, избегает ее прикосновений.

Глядя на Иванова — Смоктуновского, я почему-то вспомнила изумление, пережитое, когда я впервые в музее увидела личные вещи Чехова — пальто, котелок, башмаки. Антон Павлович, оказывается, был очень высок ростом даже по нынешним временам. Весь его облик как-то изменился от этого в моем воображении.

В Иванове — Смоктуновском сквозь все проглядывает порода, воспитание, личность, так сказать, исходный человеческий материал. О. Ефремов окружил его такими же высокими породистыми людьми. Он надменно отбросил тот мелкий жанризм, который представляет комических или несимпатичных героев Чехова физически ущербными. Даже старая барыня, мечущаяся из дома в дом в поисках очередной пульки, в исполнении А. Степановой приобрела стать — нечто от «пиковой дамы», а не просто мелкой уездной кумушки. Еще более это относится к Лебедеву, которого обычно представляют суетящимся старичком; между тем в статной фигуре А. Попова, с привычной выправкой донашивающего сюртук, в его мягком барственном лице с высоким лысеющим лбом и мешочками под глазами действительно угадывается и столица, и университет, и человеческое достоинство, горько пропитое под пятой Зюзюшки. Так пропадают в глубине провинции Астров и дядя Ваня.

И если Высоцкого — Лопахина можно назвать «прозрением» Эфроса, то Попов — Лебедев — «прозрение» Ефремова: стало быть не один Иванов задыхается в безвоздушной жизни; стало быть и кругом гибнет и вырождается прекрасный человеческий материал[5].

Даже доктор Львов — антипод Иванова, откровенно не любимый самим Чеховым, — в исполнении Е. Киндинова перестает быть тем скучным бесполым резонером, каким его принято представлять. Он по-своему не менее импозантен, чем баре Иванов и Лебедев, в нем есть свое мужское обаяние и достоинство разночинца, которому ничто в жизни не давалось даром и у которого упадок барства не вызывает ничего, кроме чистоплотного морального отвращения и этического негодования. Театр так же удерживается от «разоблачения» Львова, как и от обвинительного или оправдательного приговора Иванову.

Даже смерть Иванова не склоняет чашу весов: она случается недемонстративно, почти неслышно. Не громче, чем выстрелила бы пробка шампанского на смешной и ненужной свадьбе Иванова. Даже выстрел глохнет в этой многолюдной суетной пустоте.

Это не освобождение, как было у Смирнова, да и не расплата, как у Бабочкина: Иванов — Смоктуновский самоустраняется, исчезает из жизни, как бы испаряется из нее. А жизнь будет продолжаться, такая же неразрешимая. И такая же стыдная.

Театр сохраняет высокую объективность, экспонируя на своей голой сцене, оправленной в декорацию запущенного имения, безвыходный упадок прекрасных человеческих особей в выморочной среде обитания...

Резко полемической нотой к любому представлению о «русском Гамлете» прозвучал самый выбор всеобщего любимца Е. Леонова на роль Иванова в спектакле, поставленном М. Захаровым на сцене театра имени Ленинского комсомола. И не только потому, что в представлении зрителя — что там ни говори — Леонов актер по преимуществу комический (вспомним, что домхатовская судьба

[5] Наверное, это же самое можно было бы сказать о Шабельском — М. Прудкине, но, увы, мне не довелось его видеть, а Шабельский — Евстигнеев — одна из редких и тем более огорчительных неудач этого почти беспроигрышного артиста. Да и не вписывается он в «ансамбль» ефремовского «Иванова»...

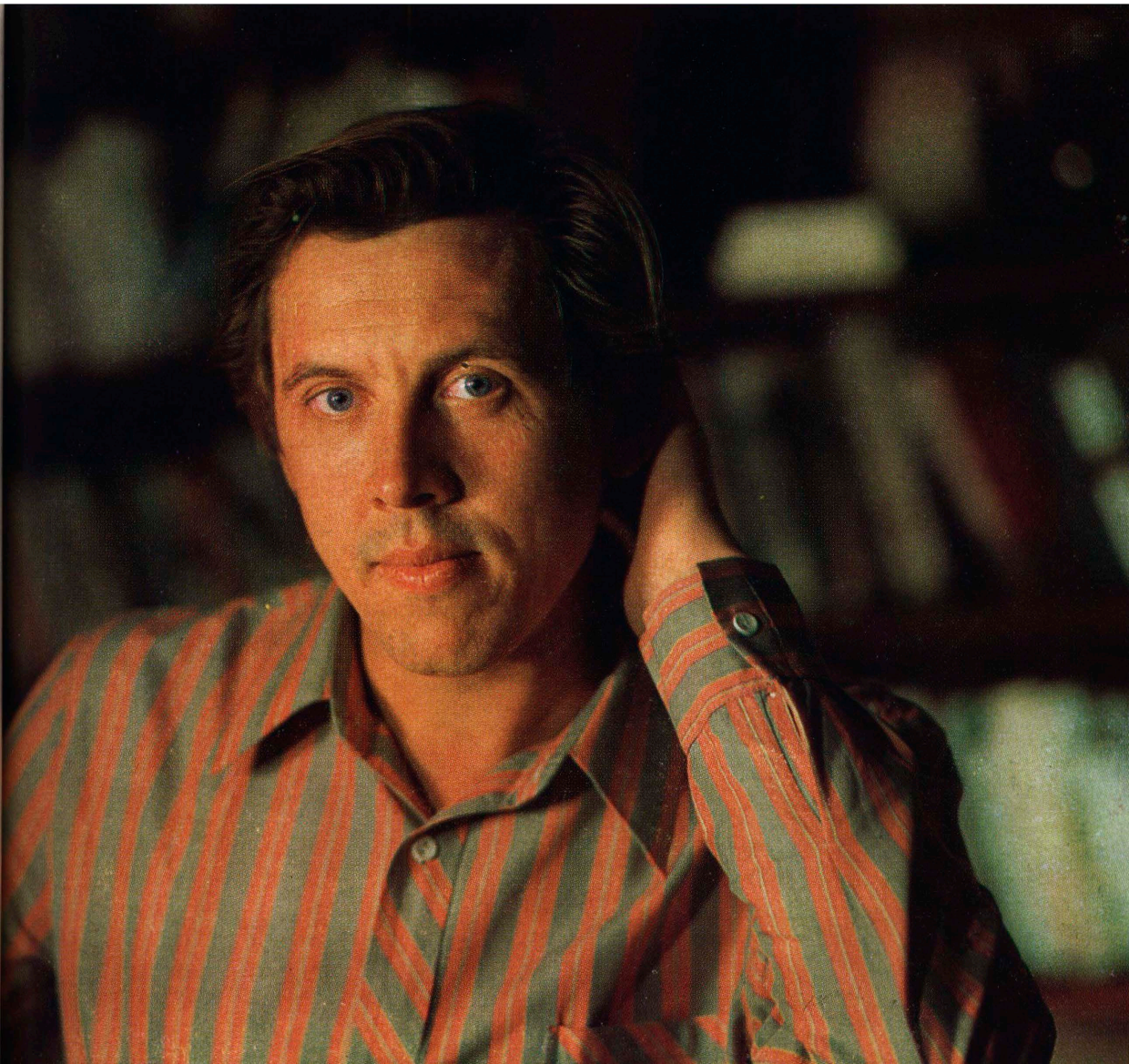
Валерий Золотухин

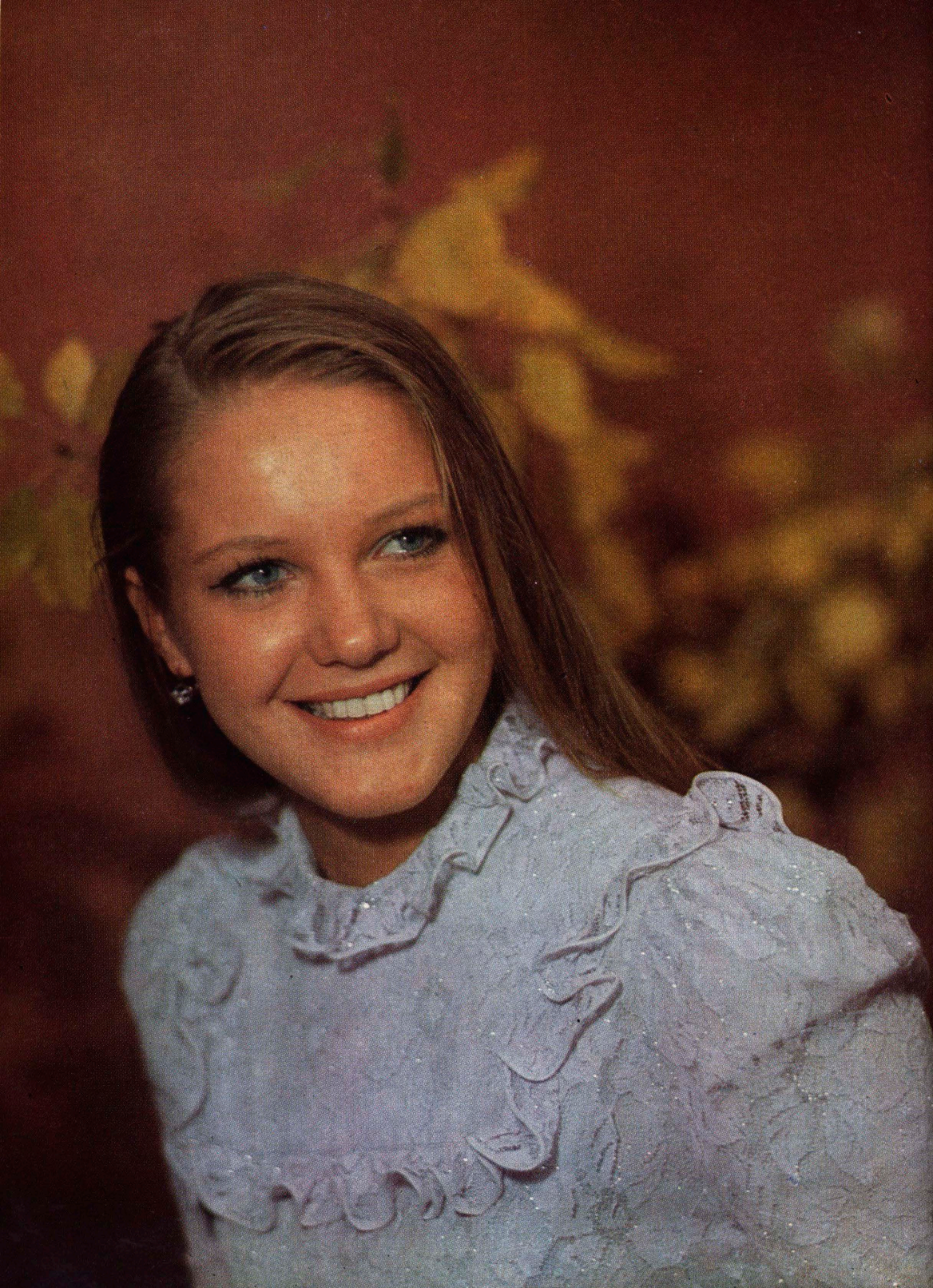
Елена Проклова

Валентин Гафт

Сергей Шакуров

Фото В Бондарева





«Иванова» тоже начиналась с комического актера Давыдова; только потом роль была поручена Качалову, и это положило основу иной традиции Иванова).

Мало того, что М. Захаров выбрал на заглавную роль актера столь негероической, будничной внешности, и если и обаяния, то столь же мало отвечающего любым, самым широким рамкам амплуа, в пределах которого можно вообразить себе чеховского «антигероя»: Леонов, как никто, умеет показать небесную чистоту души и человеческую доброту, заключенную в смешную оболочку. Он может, если этого требует роль, показать простой житейский здравый смысл как государственную мудрость — так беспафосно, но неопровержимо сыграл он Креона в «Антигоне» Ануя. Он может многое, очень многое, но Иванов?

М. Захаров не просто использовал «житейскость» Леонова в роли Иванова — он постарался усугубить в нем эти черты обыкновенности, «невыдающести» до степени ординарности. Если в исполнении Б. Смирнова, Б. Бабочкина, И. Смоктуновского — при всех их различиях — погибал значительный человек, то Иванов Леонова демонстративно незначителен.

Обычная леоновская манера пробормотывать слова, как бы в смущении вбирать голову в плечи, которая в каком-нибудь Сарафанове («Старший сын») выражает душевную деликатность, застенчивость истинной доброты, в «Иванове» оборачивается душевной дряблостью, даже трусостью — он не «надорвался», а выдохся, и все время находится в состоянии бегства. Вовнутрь себя от близких, а лучше вовсе из дому — куда-нибудь в гости.

Спектакль М. Захарова построен с брехтовской четкостью: первый крупный план его занимает имение Иванова с чадами и домочадцами. Оно вынесено почти на авансцену со всеми своими чудачествами.

Второй, более общий план составляет «весь уезд», собирающийся у Зюзюшки. Это уже монстры, карикатуры, чучела, на фоне которых Иванов Леонова, хоть и ординарный, все же глядится человеком.

Режиссер подчеркивает чучельность среды резким приемом: приезд Иванова, сбежавшего из дому, разыгрывается дважды Сначала в самой глубине арьерсцены, откуда доносятся отдельные реплики: пунктир пародийно-светского ритуала «гостей». И второй раз на сцене, уже не пунктиром, а сполна — со сплетнями дам, с либеральной ажитацией молодых людей, вырождающейся в полуфразу, в четвертьмысль — тот же ритуал в своей повторяемости, тупой, механической нелепости.

Повторяемость этого ежевечернего времяпрепровождения бросает дополнительную тень на Иванова. Его домочадцы при всей своей чудаковатости — будь то наглец и беспардонный выдумщик, каким играет Боркина А. Збруев, или бывший красавец Шабельский (В. Ларионов) — все же люди, человеки, а не чучела. И среди этих чудаков живет удивительное создание — Сарра — Чурикова.

Выбор И. Чуриковой на роль Сарры так же демонстративен, как появление Леонова в роли Иванова. Между тем это решило право спектакля на существование. Не потому, что одно актерское исполнение такой силы само по себе уже оправдывает затраты, а оттого, что явление Чуриковой — Сарры просто-напросто, и, думаю, вовсе не нечаянно, поменяло центровку пьесы.

Если одна так страстно сыгранная роль оправдывает спектакль, то одна так страстно отданная и загубленная жизнь обвиняет условия существования.

Даже у К. Роек — замечательной партнерши Б. Бабочкина — не было столько артистической смелости в исполнении чахоточной жены Иванова, как у Чуриковой.

После «открытия» Чуриковой на экране казалось, что она врожденная актриса кино, если даже, как многие, от съемки до съемки подвизается на театре. Но вот Чурикова вышла на сцену, и вдруг стало очевидно, что ее истинное призвание — подмостки, так ярко-театральна, крупно-театральна оказалась она в каждой своей роли. «Перевоплощение» — слово, примелькавшееся в театральном словаре, по отношению к Чуриковой приобретает почти физиологический смысл. Она именно что перевоплощается — усваивает физический

тип, пластику, жест персонажа. Но она же никогда не забывает, что представляет на сцене — ее жест крупен, обобщен, «историзирован» (тоже термин Брехта).

Так вполне неожиданно Чурикова лепит чеховскую Сарру. Она не боится в своей Сарре чахоточной исхудалости, узких плеч и впалой груди — какой-то почти жалкой тонкокостности фигуры. И оттенка еврейского мещанства в манерах; у нее легкие, легкие, вспархивающие пальцы музыкантши, которые то и дело нервно теребят и оправляют пышную рыжеватую прическу. Но в этом сотрясаемом судорожным кашлем тщедушном теле живет душа веселая, любопытная к жизни, напряженная, как струна, и щедрая.

Нельзя забыть, как, оживленная, элегантная, она входит в дом Зюзюшки с подарком для именинницы Шурочки и вдруг, увидев мужа, обнимающего Шурочку, холодеет и падает навзничь с мертвым стуком — еще не смерть, но преддверие, репетиция близкой смерти.

Нельзя забыть, как на высшей ноте безобразного скандала (в котором Чурикова не боится визгливых нот раздражения) она слышит страшные слова Иванова: «Ты скоро умрешь. Мне доктор сказал». И вместо того, чтобы испугаться, отшатнуться, вскрикнуть, она вдруг материнским движением прижимает к себе Иванова, целуя его с какой-то высшей, почти непостижимой женской нежностью, безотчетно защищая его и от невыносимой грубости его собственных слов, и от того сиротства, которое — она знает — постигнет его после ее смерти. И в ореоле этой осеняющей и прощающей, хочется сказать, христианской любви Анна Петровна исчезает из спектакля. А с нею отлетает и его душа.

Запоздалая тоска графа Шабельского, путаные объяснения незадачливого жениха Иванова, бессильные обличения доктора Львова — вся эта «послежизнь» последнего акта, потерявшая со смертью Сарры всякое духовное содержание, нелепо кончается нелепым выстрелом Иванова, который утратил то единственное, что приподнимало его над ординарностью: отношения с Саррой, пусть сложные и мучительные. Если он и стал «прежним Ивановым», то лишь в том смысле, что он стал как все.

Режиссер завершает спектакль мизансценой, которая — понимать ли ее буквально или метафорически — доводит до логического конца тему ординарности Иванова: плотная толпа гостей, окружившая было самоубийцу, расступается, и мы видим его, стоящим в их кругу. Стрелял, но не застрелился? Или, может быть, существует и в наши дни со своей преждевременной усталостью, равнодушием, красивыми словами и благими намерениями, которые дорого стоят другим?

Можно лишь пожалеть, что в этом по-своему очень последовательном, хотя и совершенно неканоническом истолковании чеховской пьесы М. Захаров не решился на то, на что решился А. Эфрос по отношению к Лопахину, и не показал любовь доктора Львова к Сарре, бессильную не только ее спасти, но хоть сколько-нибудь заменить воображенного ею Иванова. Скудная, убогая юность разночинца, истраченная на борьбу за существование и не давшая развиться воображению, эмоциям, — одна из навязчивых тем Чехова — могла бы войти с ним в спектакль...

●

Итак, две пьесы, четыре спектакля, из которых каждый отходит от Чехова на то расстояние, которое лет двадцать пять назад показалось бы (а некоторым кажется и сейчас — вспомним недавнюю дискуссию о классике в «Литературной газете») непозволительно вольным. Принято говорить, что это «не Чехов». Но кто знает, каким представлял на сцене Чехов сам себя, если даже с Художественным театром были у него разногласия? Поэтому признаем подобную постановку вопроса («не» или не «не»?) некорректной.

Даже спектакль О. Ефремова, который вроде бы более других тяготеет к целостному, а не частичному, к объективному, а не резко субъективному истолкованию и не скрывает своего родства с традицией, начинается с перемонтажа пьесы и с крайней безбытности, которая, как говорилось выше, по отношению к

Чехову имеет сущностный смысл. Ибо тот противник, которого в самом общем виде имеют перед собой любимые чеховские герои, это жизнь в ее обыденном, исполненном подробностей протекании.

Не означает ли в таком случае диапазон режиссерских трактовок, их свобода, иногда смахивающая на произвол, перемены мест слагаемых, от которой сумма как раз меняется: не пьеса плюс театр, а наоборот, театр плюс пьеса? Не значит ли это, что театр принимает за точку отсчета не классика во всем контексте его литературной традиции и эпохи, а самого себя, свой собственный живой контекст?

Быть может и даже наверное, если вспомнить о прочих постановках классических пьес.

Мы, критики, привыкли исходить из первородства драмы и хотеть от режиссера полного соответствия автору (на место которого, впрочем, часто — если не всегда — подставляем свои представления о нем). Помню, как при возрождении на сцене шекспировского Гамлета в 50-х годах мы все (и автор этих строк в том числе), радостно удивленные его неожиданной «созвучностью», в обязательных абзацах требовали в одном случае прибавить несколько философской глубины, в другом чуть-чуть широты отражения эпохи — как будто существовала некоторая общая пропорция, к которой всем театрам надлежало приблизиться, иначе говоря, рецепт. Мы еще не знали в то время (как не знали, впрочем, и сами режиссеры, у каждого из которых был свой «рецепт»), что театр в этот момент дерзает на нечто большее, чем даже постановка самой великой в мире пьесы, что он дерзает пуститься не только на поиски «Гамлета», но и на поиски самого себя. Что он посягает на принятые аксиомы, а не на классика.

Бывают в судьбе каждого искусства такие мгновения, когда больше всего оно озабочено самим собой и по тем или иным причинам обращается к своим собственным обязанностям. Так, сегодняшний театр — в самом общем виде — исходит не из драмы, а из себя.

Это не означает разрыва с жизнью — боже упаси! — наоборот, это означает стремление стать с ней на более короткую ногу. Иначе говоря, «актуализировать» классику. На то есть много разных причин и не здесь о них писать.

Во всяком случае театр стремится ощутить себя не просто средством передачи, но и суверенным творцом, демиургом. Он вынужден отграничивать себя от кино и телевидения и учиться у них. Противопоставлять себя им, но и учитывать их опыт.

Все это, разумеется, не так примитивно на самом деле и театром едва ли осознается в этом качестве. Есть логика его собственного развития — его саморазвитие. Есть требования жизни, в которой он существует, то, что принято называть «гражданственностью». Есть — более всего заметное самим театрам — соревнование между собой. Сегодня «аллюзии» уже не так коротки, «созвучие» не так прямо, и разброс режиссерских точек зрения более широк.

Но для нужд этой статьи обозначим один водораздел: театр и кино.

III. ЧЕХОВ И ДЕСЯТАЯ МУЗА

Театр и кинематограф идут рядом, в них работают одни и те же актеры, режиссеры; они ставят одних и тех же авторов — но развиваются они не вровень: каждый следует собственным своим путем, и пути эти не совпадают, хотя и связаны некоторой очевидной взаимной зависимостью.

Точно так же, как театр семидесятых стремится видеть себя суверенным творцом представления — древним и молодым искусством лицедейства, так и сегодняшнее кино тщится увидеть себя искусством старым, традиционным и не чуждым «ауры»[6]. Искусством, родственным литературе — обилие экранизаций в кино, имеющее вполне практические причины, тем не менее имеет и более теоретический смысл. Литературность сегодняшнего кино — нечто вроде его дворянской грамоты, свидетельства принадлежности к семье парнасских муз.

За это время театр успел заимствовать у ки-

[6] Термин Вальтера Беньямина для традиционных, нетехнических искусств.

но многие элементы его языка: монтаж эпизодов вместо драматургического деления на акты; пристрастие к крупному плану; метонимический способ выражения. То, что в кино привычно, на театре выглядит условностью. Глаз современного человека, воспитанный оптическим языком кино, легко прочитывает эту «остраняющую» условность.

Со своей стороны кинематограф, пережив полосу «антитеатральности», отталкивания от исходной условности сцены в пользу собственной безусловности, открыл для себя прелесть возвращения к откровенной театральности, радость нарядной костюмности. В свою очередь он с удовольствием «остранил» себя приемами сцены. Все движение кинематографического «ретро», мода на «ностальгию» не могли обойтись без широкой театрализации экрана. Это кажется слабостью в посредственных фильмах и выступает как качество в фильмах художественных. Слово «красивый», которое еще не так давно звучало применительно к экрану скорее бранно («красивость»), сегодня потеряло смысл оценки: красиво снимают практически все.

Есть разница между прирожденной натурностью кино — а тем более недавним стилем документализма — и той новой «новой зрелищностью», той веселой театрализацией кино, тем любованием на грани стилизации, которые овладели сегодня седьмым искусством. Глаз без труда отличает эту лукавую красоту от честной «лакировки», которая так долго была жупелом для зрелищных искусств.

Этот общий процесс, охвативший мировой кинематограф, естественно, коснулся в первую очередь экранизации классики.

В потоке экранизаций Чехову принадлежит более скромное место, нежели на современной сцене, но при количественной скромности последние экранизации Чехова могут служить качественным определителем, лакмусовой бумажкой происходящих процессов.

Начнем с того, что нынешний кинематограф предпочитает рассказам Чехова постановку чеховских пьес.

Отношения музы кино с Чеховым (как, впрочем, и со всяким подлинным прозаиком) и вообще не просты: чаще — плачевны, иногда могут быть названы вооруженным нейтралитетом, редко-редко становятся полюбовными.

Проза Чехова не изобразительна, и подходы к ней с тем «увеличивающим стеклом», каким поневоле оказывается камера, очень затруднены. Впрочем, история нашего кино, начиная от сборника чеховских новелл «Чины и люди», через «Даму с собачкой», «Попрыгунью» и прочее, накопила уже некоторый опыт общения с Чеховым. Но это особая, очень интересная и поучительная тема, к которой мне приходилось уже обращаться[7] и на которой останавливаться в этой статье не имеет смысла: отношения экрана и прозы не то же самое, что отношения экрана и драмы. Тут не в результате дело, дело в самой материи, из которой творится фильм.

Не буду касаться здесь и чеховского водевиля, перед которым кино имеет кое-какие заслуги, предоставив в его распоряжение фалангу лучших комедийных своих актеров

Может показаться, что экранизация пьес Чехова — дело более простое, нежели его прозы, которая есть образец словесности — искусства сочетания слов. Пьесы в этом смысле, вроде бы, более «сценарны» — они не требуют особого «перевода» на язык кино. Но это кажется. Вопреки первым впечатлениям современников, которые находили их чем-то вроде драматизованных повестей, они сложены условиями и условностями сцены: просто к концу века условности эти не были еще открыты. Художественный театр открыл их и на полвека обеспечил Чехова за собой и за театром: кинематографу, вроде, делать здесь было нечего. Казалось, что главное в пьесах Чехова то, что называлось тогда «атмосфера» или «настроение». Скрип сверчка; полумрак на сцене; шаркающие шаги; колеблющийся язычок свечи; гуденье в печке; пониженные голоса; лампа, какие зажигали по вечерам в интеллигентных домах; скатерть, какими застилали чайный стол; «глубокоуважаемый шкаф», проживший на свете без малого сто лет, — все это

---

[7] Сошлюсь на свою статью «И мое мнение об экранизации» в сб.: «Книга спорит с фильмом». М., «Искусство», 1973.

знакомое и в то же время незнакомое прежде сцене, обыденное и неясно томительное, невысказанное и утвердительное охватывало невидимыми обручами вроде бы разрозненные фразы, случайные вспышки разговора, невыслушанные монологи чеховских пьес. Над их видимой несвязностью вставало радугой единство — не места, не времени — единство настроения.

Современный театр противопоставил мхатовскому единству настроения логизированное единство напряженной мысли.

Где-то здесь, на диалектическом снятии традиции Художественного театра, открылась лазейка и для кино.

Стало казаться, что за вычетом сценического единства настроения пьесы Чехова вполне кинематографичны. Даже более, кино может раздвинуть рамки и показать то, что остается за сценой. Или вынести действие, допустим, из декорации сада на натуру, в настоящий сад.

Это было ученически и наивно по отношению к Чехову: видимая «естественность» его диалога обнаружила в «Чайке» Ю. Карасика и в «Трех сестрах» С. Самсонова свою естественную искусственность, сценическую условность. Обоих постановщиков много ругали по испытанному трафарету — «не» или не «не» — и спорили о степени актерской воплощенности пьес. Но если говорить о режиссерском решении, то в самом общем виде неудачей обоих режиссеров в их взаимоотношениях с чеховской пьесой было отношение к ней, как к обычному сценарию, как к житейской истории, с одной стороны, и несвободное, послемхатовское представление о «чеховском» — с другой. Оба режиссера (а за Самсоновым был уже опыт интересной экранизации «Попрыгуньи») оказались в роли популяризаторов, а значит и вульгаризаторов Чехова, между тем как кино в их руках оказалось всего лишь средством передачи некоторого усредненного представления о чеховской пьесе. Ни тот ни другой не открыли для себя формулы перехода от условности пьесы к условности экрана.[8]

Между тем «раздвигание рамок», выход на натуральную кинонатуру оказался не только не нужным, но и вредным Чехову-драматургу. Чехов вдруг показался на натуре каким-то распустехой, болтуном что ли: поэтическая условность текста, служащая круговой порукой пьесы, пришла в противоречие с ненужной свободой камеры. Искусство вообще начинается с обозначения принятой им условности, и бесхитростный выход на натуру — замена чеховского «колдовского озера» водоемом или поэзии березовой аллеи замечательного художника В. Дмитриева каким-то количеством дикорастущих берез — оказался расслабляющим. Режиссеры споткнулись об условность чеховских пьес, как Станиславский об условность сцены, когда вышел в «Месяце в деревне» под сень настоящего сада. И в том и в другом случае рампа не была преодолена. Между тем просто перейти через нее, не заметив, значит понести не явные, но невосполнимые потери. Ведь рубежи «простоты», которые казались столь трудными в начале века, давно уже вытоптаны «техническими искусствами». Но это как раз та простота, которая хуже воровства.

Иными словами, для того, чтобы кинематограф мог всерьез претендовать на пьесу Чехова, он должен был задуматься о необходимой условности. Своей собственной, незаемной.

Это сделал впервые — на мой взгляд, по крайней мере — А. Михалков-Кончаловский в своей экранизации «Дяди Вани».

«Дядя Ваня» был поставлен где-то на полпути между не отошедшей еще документальностью и не наступившей еще новой «новой зрелищностью» экрана. Это помогло режиссеру угадать формулу перехода пьесы в кино.

Естественно, те самые подробности жизни — камчатные скатерти, тюльпаны абажуров, «глубокоуважаемые шкафы» красного дерева — вещи, обступившие чеховских героев, которые театры то сгребают в кучу посреди сцены, то раздвигают в стороны почти за ее пределы, — вся эта плотная среда обитания чеховских героев возвращается его пьесам экраном. Это и есть его «натура», даже если она снимается в павильоне.

Но А. Михалков-Кончаловский не остано-

[8] Сошлюсь на статью З. Паперного «Чайка» на сцене и на экране» в сб. «Чеховские чтения в Ялте», где он наглядно показывает «никакое» решение «Чайки» Ю. Карасиком.

вился на этом общем месте. Он нашел свою конкретность решения фильма.

Во-первых, он честно признал в пьесе пьесу и в этой связи принял на себя одно очень жесткое ограничение, которое во многом решило фильм: он отказался «раздвигать рамки» обычным киношным способом. Напротив, он загнал действие в тесные и низкие интерьеры, ни разу не выпустив его на волю, в сад, на красивую натуру.

Режиссер пожертвовал тем, что как бы подсказывалось самим Чеховым. Летнему утру, ночной грозе, саду не было места в этой посвоему очень последовательной, целеустремленной ленте.

Во-вторых, он увидел быт, стискивающий чеховских героев, как силу, теснящую их, как противостояние их ненужной духовности и тем самым — вольно или невольно — вернулся к истокам, к первым «натуралистическим» постановкам Чехова в МХТ, к почти забытой традиции горького Чехова.

Но, сохраняя художественное единство вещи и присущую ей условность, как единство места — запущенный, ветшающий, нелепый, как сама судьба обитателей имения, дом, — режиссер вовсе не отказался использовать преимущества кино. Только рамки он раздвинул не в банальную среднестатическую «натуру», а в область собственно кинематографическую — в сторону документа. Он показал не парк, окружающий усадьбу, а окружающую и усадьбу, и парк, и имение нищую, голодающую, вымирающую Россию. Такую Россию демонстрирует доктор Астров скучающей Елене Андреевне, листая альбом подлинных фотографий начала века. Такую Россию мог видеть доктор Чехов, выезжая на холеру, леча крестьян, следуя на Сахалин. «Натурализму» раннего Художественного театра здесь отзывается подлинный документализм кино.

Означает ли это детеатрализацию пьесы Чехова? Нет, скорее своеобразную театрализацию кино. И это не только единство места, предписанное сценой и соблюденное экраном. Это и иерархия рядов документальности внутри общего документального стиля.

«Дядя Ваня» А. Михалкова-Кончаловского представляет таким образом немалый теоретический интерес: он использовал фотографии так, как в свое время Мейерхольд, Пискатор или Брехт врезáли экран в сценическое действие, «очуждая» или «остраняя» — «историзируя» его.

Если нужна была антитеза этому суровому Чехову со сжатыми губами, то ее щедро предлагают первые кадры «Механического пианино», поставленного Н. Михалковым.

Мне уже пришлось на страницах «Советского экрана» (1977, № 16) сравнивать фильмы братьев Михалковых по Чехову — «Дядю Ваню» А. Михалкова-Кончаловского (1970) и «Неоконченную пьесу для механического пианино» Н. Михалкова (1977). Прошу прощения у читателя, если что-то придется и повторить. Сравнение вызвано, разумеется, не заманчивой и вполне театральной рифмой фамилий. Решению, найденному старшим братом, младший брат противопоставил «формулу перехода» пьесы на экран, в свою очередь подсказанную цветущей порой стиля новой «новой зрелищности». Два фильма обозначили две точки совершающегося процесса встречной «театрализации кино».

Если театр почти вытеснил чеховский быт за свои пределы в пользу проблемности, то экран в лице Н. Михалкова как бы растворил «проблемность» в живом, прихотливом, текучем потоке житья-бытья чеховских героев. Вот почему, вопреки прекрасному ансамблю актеров во главе с А. Калягиным и Н. Михалковым, писать хочется прежде всего не о них, а об облике жизни, распахнувшейся на экране.

Пригорок, покато сбегающий к речному плесу от старого барского дома; стол с самоваром, выставленный прямо в густую траву под сквозную, легкую сень кустов; кружевное платье барыни; какая-нибудь панама, русская рубаха, придающая оттенок деревенской вольности костюму мужчин; обрывки болтовни не очень обязательной, но, впрочем, «с убеждениями» — вся эта жизнь, распахнутая под открытое небо, заложенная и перезаложéнная, но изящная; неизвестно как сводящая концы с концами, но беспечная, предстает в этой

мгновенно схваченной камерой П. Лебешева пленительной картине летнего утра.

И если бы надо было поименовать главного героя ленты Н. Михалкова, я сказала бы, что это — не победительная и побежденная барыня Войницева в поздней женской поре (А. Шуранова), не возвышенная и нелепая Софья (Е. Соловей); не смешная и милая Шурочка (Е. Глущенко), даже не Платонов (А. Калягин) в обрамлении этих столь непохожих и характерных женских лиц, а усадьба, одни сутки которой проходят перед нами. Имение Войницевых со всеми, кто его населяет, навещает, проживает, прожигает, оплачивает, оплакивает.

Воспользовавшись опытом театра, вольно компонующим автора, и правом делать сценарии «по мотивам», Н. Михалков, обратившись к Чехову, взял в то же время имущество до некоторой степени бесхозное, пьесу, к постановке мало пригодную — хотя бы по объему — и значит не накопившую груза истолкований. И начав с нее в общем честно, сценаристы Н. Михалков и А. Адабашьян лишь постепенно и достаточно искусно привили к стволу ее другие произведения и мотивы Чехова, придав им свое собственное истолкование и окраску, и тем уже наполовину выиграли свой Аустерлиц. Они создали нечто вроде модели типовой пьесы Чехова — хрестоматии его мотивов.

Так, с первой минуты знакомя зрителя с чем-то новым и любопытным для него, они в то же время показывают что-то знакомое и обжитое: ведь утро в имении генеральши Войницевой напоминает и утро в доме Войницких, и приезд хозяев вишневого сада, и заботы Иванова — все пьесы Чехова разом. Но новизной ленты — как бы озоном, который овеивает ее с первых кадров — является не только и не столько запрятанная на задворках «собрания сочинений» пьеса, сколько раскрепощенная изобразительность, особенная, почти не фиксируемая сознанием и в то же время вовсе не бездумная прелесть изобразительности фильма.

Казалось бы, вот уж подлинно торжество «расширения рамок» — живое доказательство преимущества кино перед театром и «детеатрализации» Чехова.

На самом деле, если бы нужно было доказательство усиливающейся тенденции кино к «театрализации», начавшейся еще в «Дяде Ване» А. Михалкова-Кончаловского, то лента Н. Михалкова дает его. И только общее движение кинематографа от жесткого документализма к новой «новой зрелищности» выделяет разницу, скрадывая сходство.

Ведь «Механическое пианино» так же не безотносительно к рамкам, в которые заключает Чехов свои пьесы, как и «Дядя Ваня». Эти рамки — сцена, где разыгрывается действие пьесы, — имение. Оно существует в фильме как нечто целостное, обнимающее собою все действие фильма — не как внешняя «натура», а как единая общая декорационная установка на всю пьесу, только выбранная в реальности, а не построенная на сцене. Не сцена становится жизнью, а жизнь становится сценой — такова в самом общем виде тенденция кино, которую весьма приблизительно я и назвала новой «новой зрелищностью».

Во всей этой экранной красоте есть нечто лукавое, дурашливое даже. Актеры — от Кадочникова до Никоненко, от Пастухова до Богатырева — играют совершенно правдиво, тонко, а глаз ни на минуту не забывает, что перед ним элегантный и иронический образ ушедшей жизни, а не сама эта жизнь.

Н. Михалков и художники А. Адабашьян и А. Самулекин возвращают чеховским героям имение, пущенное ими с молотка, материальную среду их обитания — и тут истинный сюжет ленты. Но это не та изнутри знакомая «своя» среда, хоть бы даже и в идеализирующем отдалении, которая была в спектакле Немировича-Данченко. Это искусственно и искусно воспроизведенный образ действительности, подобный XVIII веку в живописи Бенуа.

В картине есть такой нечаянный и вместе с тем как бы ключевой, опорный кадр. Доктор Трилецкий, которого недаром играет сам режиссер, забавляется с подзорной трубой. И на мгновение в медной оправе окуляра возникает стол в густой траве, изящный серебряный самовар на скатерти, струйка пара, прихотливо изогнутая ветром, — далекая и вместе с тем близкая, отчетливо видимая и в то же время почти превращенная в виньетку жизнь.

Комары старого Художественного театра, разумеется, не видны в этот окуляр времени.

Да и не важны авторам. Материальное не то чтобы идеализировано дистанцией — из материального оно стало и духовной средой чеховских героев, не просто местом действия, но «пространством — временем» их обитания, их «хронотопом». Быт не теснит героев, как это было в фильме «Дядя Ваня», он обжит ими, «к лицу» им, как элегантное платье Войницевой или просторный пиджак Платонову. Но собственная его конечность, поздняя, истончившаяся красота очень очевидны на экране. Он олицетворяет собою глупое и милое прошлое, подобно вишневому саду Раневской.

Материальная среда здесь равнозначна людям, как бывает только в кино. Она не то чтобы растворяет их драмы, но сама переживает их вместе с людьми. Вот почему я говорю, главный герой фильма — имение Войницевых.

Вот здесь, в гамаке, генеральша потеснит Платонова и окажется к нему в той бесцеремонной и интимной близости, которая не оставит сомнения ни в ее намерениях, ни в решимости после зимней спячки вновь заполучить единственного живого человека в уезде.

Вот здесь, на лодке, в тихой заводи среди лилий и кувшинок, впервые мелькнет капризный профиль Софьи, красавицы жены Сергея, никчемного пасынка генеральши, барски умиленного своей любовью к народу.

А наверху, на пригорке, на террасе барского дома будет похрапывать Трилецкий-старший в белой панамке, в ожидании своей дочери Саши, жены Платонова, а Трилецкий-младший тешиться той самой медной подзорной трубой.

И там же наверху, но уже в комнате, в просторной темноватой гостиной произойдет первое прилюдное объяснение Платонова и Софьи, которую когда-то он любил и которая когда-то его покинула. И Платонов доведет едва не до слез злым юродством барыньку, сохранившую гимназический лексикон и гимназические восторги своей юности.

А на просторной, в два марша каменной лестнице появится дикий соседский помещик Щербук в сопровождении своей фамилии — двух пожилых девушек и гимназиста.

И на той же лестнице, на ее каменной площадке велит барыня Войницева установить сюрприз, который дал свое название фильму, — механическое пианино, а внизу под лестницей в сенцах найдется укромное местечко, где Платонов станет горячо упрекать Софью в нелепости ее брака, и будет виден в коридорчике «глубокоуважаемый шкаф», к которому подойдут то генеральша пропустить рюмочку, то глупенькая Сашенька в поисках мужа. А в большой гостиной накроют стол для гостей, и самый молчаливый из них, Герасим Кузьмич Петрин (А. Ромашин), твердо заметит разошедшемуся помещику Щербуку, что это им, кухаркиным сыном, за все здесь плачено.

На каменной же террасе будут вечером фанты, и в саду над рекой — фейерверк. И по натертому воском паркету неуклюже пройдет Горохов в одних носках, прижимая к сердцу ботинки, чтобы не наследить на барском полу, и станет робко, настойчиво и безнадежно уговаривать доктора Трилецкого поехать к больной жене. А милый, красивый, породистый Трилецкий не поедет и останется на празднике, где все — и он в том числе — не очень-то счастливы и каждого мучает своя душевная дискомфортность и обида на жизнь.

А под утро у реки, когда уже забрезжит заря и из барского дома, стоящего на пригорке, далеко станет видно, Платонов будет обнимать Софью; это увидит ревнивая генеральша, узнает Саша, и народолюбивый Сергей истерически будет требовать, чтобы слуги на руках выкатили ему карету, да так и заснет в распряженном экипаже. Все со всеми переругаются, Платонов бросится в воду, но она окажется по колено, и Сашенька, плача, побежит за ним в реку...

И все это вместе — река с заводями и отмелями, пригорок, на котором высится барский дом, широкая обомшелая лестница, терраса с каменной балюстрадой, гостиные с диванами, укромные коридорчики, где в шкафах хранятся заветные графинчики, вощеные полы, светелки — все это еще есть, существует, живет жизнью своих хозяев и их разношерстных гостей, но уже обречено на продажу, на слом, на снос, на исчезновение...

У Чехова жизнь, мышья ее беготня, теснит героев. Здесь сама эта жизнь теснится неотвратимой историей. А люди под стать имению: такие же прелестные, никчемные, изживающие себя, свое время. Иные из них — интеллигентные, умные, иные — комичные, а иные, как помещик Щербук, — «печенеги»: Но все они вместе, если не каждый в отдельности, принадлежат нескладной, но чем-то милой жизни этого разорительного и разоренного имения. Все они вместе могли бы сказать о себе словами Раневской: если надо продавать, то продавайте и меня вместе с садом...

Стилизация? Да, стилизация. Нечто вроде насмешливого реверанса кино по адресу театра. А вернее было бы снова сказать брехтовскими словами: «дистанцирование», «историзация».

Не странно ли, не ирония ли, что эти термины, некогда выработанные театром для отличения себя от технических искусств, ныне возвращаются ему безусловным, физически реальным кинематографом?

Театр выделяет из чеховских пьес проблемы. Выпаривает их почти в сухом, порошковом виде. Кино взбалтывает раствор. Его предмет — сама материя жизни чеховских героев. Все прочее растворено в ней настолько, что даже когда в финале фильма Н. Михалкова вспыхнет вдруг там и сям знакомый мотив современного экрана — лучом ли солнца на лице спящего ребенка, бессвязным ли лепетом любви, которым Сашенька посреди реки утешает своего Платонова, малостью ли людских забот на широком экране жизни, — он не покажется грубосовременным и чуждым, а лишь слегка окрасит собою, так сказать, достилизует ушедшую жизнь.

ОТСЮДА И В БЕСКОНЕЧНОСТЬ

Итак, даже восстанавливая в полном объеме экологию чеховских героев, растерянную ими в театральных катаклизмах, кинематограф так же, как театр в своей демонстративной безбытности, обращается к условности. «Кинофикации театра» соответствует «театрализация кино». Происходит нечто вроде размежевания — с одной стороны, и «ланкастерских взаимных обучений» зрелищных искусств — с другой, на благодатной почве классики.

Чехов на театре тяготеет куда-то к притче, к параболе, к абсолютизации мотива за счет редукции психологии. Театральная реформа, когда-то им начатая и продолжившаяся в постчеховской драме, осуществляется театром самосильно, на его собственном, Чехова, материале. Он предстает преображенным: логизированным, социологизированным, микропсихологизированным — современным. Если время созвучности и слишком коротких аллюзий осталось позади, то общее движение театра в сторону актуализации отразилось и на чеховских постановках: они похожи на современную драму и на современную жизнь.

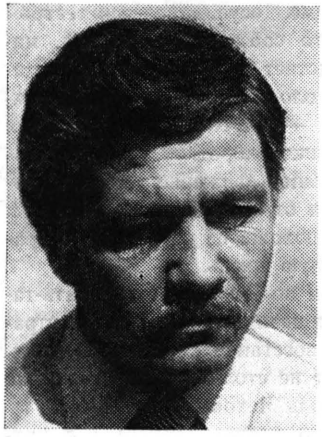
Напротив, фильм по Чехову — как опять-таки кинематограф в целом — в поисках за утраченным временем восстанавливает черты ушедшей эпохи; ставит не столько Чехова, сколько время Чехова, стиль Чехова, ауру Чехова.

Старое искусство театра стремится к прямому контакту с жизнью; молодое искусство кино стремится к контакту с прошедшими стилями искусства. То и другое тяготеет к открытой, явной условности. Таков modus vivendi, как говаривал Кулыгин.

Ну а Чехов — спросит меня читатель? Что ж Чехов... Из «современника» он стал «классиком» и разделяет судьбу всякого классика: каждое время толкует его на свой лад, ища в нем собственных подобий.

Я не думаю, что сегодняшняя режиссерская вольница может повредить Чехову: скорее она раздвигает границы нашего знания о нем методом проб, открытий и ошибок.

В этом году я сыграю...



Михаил Волонтир

Прапорщик десантных войск Александр Ковальчук — старый солдат. Вся жизнь его от малых лет была связана с армией. Обычно немногословный и уж тем более не любитель рассказывать о себе, он лишь однажды вспоминает, что начал службу еще мальчишкой: во время войны, оставшись без родителей, он был взят на воспитание командой военного оркестра.

С тех пор и ведется его послужной список: рядовой, старшина-сверхсрочник, прапорщик. Чины, как видите, небольшие, да и был он простонапросто добросовестным человеком, честно исполняющим свой долг.

Смог бы стать офицером? Наверное. Но как-то уж так сложилась его жизнь, что в офицеры он не вышел — остался прапорщиком.

Фильм «В зоне особого внимания», который ставит на «Мосфильме» молодой режиссер А. Малюков, начинает рассказ о моем герое в тот самый момент, когда Ковальчуку приходит время увольняться в запас. Возраст! И вот Ковальчук принимает участие в своем, видимо, последнем боевом учении...

Те, кто прошел армию, знают особый уклад жизни в ней, ту жесткую субординацию, без которой она немыслима. Армия вырабатывает привычку беспрекословно и четко выполнять приказы старшего по званию. С годами эта привычка становится неотъемлемой частью существа человека. И Ковальчук в этом не исключение. А теперь этого всего больше в его жизни не будет.

Надо учиться жить наново, с нуля.

Для многих кадровых военных резкая перемена всего привычного образа жизни сглаживается тем, что у них есть свой дом, семья, родные и близкие люди, отношения с которыми установились и развиваются вне прямой зависимости от служебных обязанностей солдата.

А Ковальчуку после армии идти некуда. Потерянность, неприкаянность он поэтому должен был ощутить особенно остро, в полной мере. Может быть, уйди он в отставку раньше, когда была жива его жена, все сложилось бы по-иному, теперь же расставание со службой, с армейскими друзьями угрожало ему тягостным одиночеством.

Душевные переживания Ковальчука усугубились еще и тем, что на учениях не ему, старому опытному солдату, командование поручило возглавить оперативную группу из четырех человек. Повести бойцов доверили молоденькому, только что окончившему училище лейтенанту (его играет Борис Галкин), именно ему, зеленому юнцу, был отдан приказ занять ЗКП (замаскированный командный пункт) противника.

Казалось бы, все эти обстоятельства вместе взятые должны были с неизбежностью наложить отпечаток на действия и поступки Ковальчука. Но в том-то все и дело, что мой герой существует как бы вопреки сложившейся ситуации, заданным ею условиям. По нехитрой житейской логике он, наверное, должен был погрузиться в трудные думы о своей будущей судьбе, но Ковальчук выполняет обязанности с прежней отдачей и воодушевлением. Он даже помогает лейтенанту, тактично, исподволь уберегая его от просчетов.

Вот в этом-то и открывается для меня самое главное — суть роли. В поведении прапорщика Ковальчука есть своя, не мелочная, а по-настоящему человечная и дорогая мне логика.

Доброта, честность, порядочность составляют самое существо его души, являются теми незыблемыми моральными нормами, которым Ковальчук остается верен в любых жизненных обстоятельствах, во всякой, даже самой неблагоприятной ситуации.

Когда в лесу маленький отряд наткнется на автолавку, на убитых шофера и продавщицу и когда лейтенант, желая избавиться от неходкого, по его мнению, и обременительного бойца, прикажет прапорщику остаться «до выяснения» на месте происшествия, Ко-

вальчук, заглушив в себе голос ущемленного самолюбия, будет озабочен не собой, а погибшими. И потом, когда в домике лесника он неожиданно встретится с бандитами, то вступит с ними в неравную схватку не потому, что захочет кому-то что-то доказать, погеройствовать, а исходя из ясного внутреннего убеждения — вот враг и с ним надо бороться.

Прапорщик Ковальчук нагонит отряд уже в старой крепости, когда ЗКП будет взят. Так что выполнить свое, очевидно, последнее боевое задание как положено — от начала и до конца — ему не удастся.

Но прапорщик и тут будет верен себе: радость лейтенанта, узнавшего о рождении сына, станет радостью и для Александра Ковальчука.

Не знаю, как сложится судьба этого человека за пределами фильма, как будет он жить, уйдя в отставку, но думаю, что Ковальчук не потеряется, найдет свое место. Ведь тот, кто действительно живет для людей, не может быть одинок никогда.

Художественно выразить эту мысль — одна из моих важнейших актерских задач в фильме «В зоне особого внимания». И не только в нем. Эта мысль принципиальна для меня и во многих других работах.

Более того, согласиться на ту или иную роль чаще всего побуждает меня именно возможность показать на экране человека такого типа: великодушного, умеющего поступиться собой ради других. Таков мой герой из мóлдавского фильма «На крутизне» — председатель колхоза, который не хочет строить себе дом пока не благоустроена жизнь его односельчан. Таков персонаж из картины «Это сладкое слово — свобода!», который умирает в подземном тоннеле, готовя побег из тюрьмы для своих товарищей. Таков и Эваристо, которого я играю сейчас в новом фильме В. Жалакявичуса «Кентавр», посвященном чилийским событиям. Этот бесстрашный человек пробирается на военные корабли и агитирует моряков в пользу правительства Альенде, в пользу интересов чилийского народа.

Человек, живущий для людей, обретающий себя в служении людям, в защите человечности, — вот та тема, та нравственная проблематика, которая была, есть и, видимо, всегда будет особенно важна для меня, играю ли я в кино или в Молдавском драматическом театре у себя на родине в Бельцах.

Интервью вел Л. Маратов

Евгений Леонов

За последнее время я снялся в четырех фильмах. В «Легенде о Тиле» А. Алова и В. Наумова я играл Ламме Гудзака, в гоголевской «Женитьбе», экранизированной режиссером В. Мельниковым, — Жевакина, а в «Смешных людях» по рассказам Чехова, поставленных М. Швейцером, — регента. А недавно закончилась моя работа в шестисерийном телевизионном фильме «И это все о нем», где я играю инспектора уголовного розыска Прохорова.

Как видите, из четырех фильмов три являются экранизациями классических произведений. Добавлю, кстати, что над Чеховым и Гоголем я работал одновременно. А как известно, писатели они очень разные, непохожие друг на друга во всем, требующие от актера своего особого подхода и особого актерского настроя. Но это-то и было мне интересно. Больше всего на свете я боюсь однообразия! А работа над двумя такими ролями открывает самые широкие возможности для поиска, для экспериментов — как раз для того, к чему актер должен постоянно и осознанно стремиться.

Кроме того, сопоставляя два характера, лучше их понимаешь. К примеру, регент и Жевакин оба — люди с несложившимися судьбами. У регента умерла жена, а у Жевакина семьи и вовсе никогда не было. Регент опустился, стал выпивать, но в отличие от Жевакина сохранил чувство собственного достоинства. И спас его, по-моему, прежде всего артистический склад души.

Регент начал петь в хоре, где встречался с очень разными, но в общем-то такими же, как он сам, неудачливыми людьми. И вдруг оказалось, что пение настолько объединяет этих внутренне непохожих друг на друга людей, что вместе они забывают о собственных бедах и неурядицах, чувствуют себя почти счастливыми.

Впрочем, утверждать, что регента спасла, вернее, помогла остаться человеком, любовь к искусству, было бы не совсем точно. Тут следует брать шире. Регента вернула к жизни его тяга к возвышенному, стремление к духовной красо-

те, его, если хотите, поэтическая натура.

Что же касается Жевакина, то ничем подобным он не располагал и его жизненное падение для меня лично связано с тем, что он слишком уж прозаичен, в нем отсутствует бескорыстие, которое способно порой сделать человека артистом.

Помните первое появление Жевакина, его разговор с женихами? «Уж десять лет ношу, а до сих пор почти что новый», — говорит он про свой сюртук. Человек целую жизнь проходил в одном костюме! И после этого его рассказы о Сицилии и полуграмотная ложь о блестящем прошлом становятся для меня вдвойне жалкими. Вот почему я не стал делать упор на том, что Жевакин — хвастун и фантазер, так сказать, мечтатель, а в первую очередь постарался показать его жалкое одиночество. На мой взгляд, Жевакин обречен на духовную смерть. Собственно, ничего нового я здесь не придумал — я просто внимательно прочитал Гоголя. У него все это сказано и, по-моему, достаточно ясно.

Странное дело, регента и Жевакина, своих соотечественников, я никогда не числил среди героев, которых должен непременно сыграть, а фламандца Ламме я ждал и почти наверняка знал, что рано или поздно моя встреча с ним произойдет. Все дело, видимо, в том, что я похож на Ламме. Похож и на Санчо. Но мне бы хотелось, чтобы наше сходство с Ламме Гудзаком не осталось чисто внешним. Я старался сделать его таким, как в книге, — трогательным, умным, душевным, милым чревоугодником, «мешком добра». В то же время мне хотелось, чтобы мой Ламме, оставаясь Гудзаком, был немножко Леоновым, с моим характером и с моими причудами, чтобы он путешествовал по «Фландрии и иным странам», как я путешествую по фильмам и спектаклям, с радостью принимая и обживая новые обстоятельства, новые ситуации. Ведь каждая роль — это лишь со стороны привычное, а на деле — новое, увлекательное путешествие, таящее в себе «приключения отважные, забавные», порой «достославные» и всегда удивительные.

А это приключение, может быть, удивительнее многих других, так как «Тиль» — народная драма, буквально ослепляющая простором и широтой в охвате жизненных явлений. В ней перемешалось смешное и грустное, высокое и низкое, буффонада здесь незаметно переходит в трагедию. Все это должен был вобрать в себя и мой Ламме.

Если Ламме я ждал, то приглашение на роль инспектора уголовного розыска было для меня полной неожиданностью. Кажется, ничего подобного я никогда еще не играл. Прохоров разбирает дело об убийстве одного юноши. Но фильм «И это все о нем» — не просто детектив, это психологический фильм, и у меня там серьезная роль. Дело в том, что у нас выработался уже определенный стереотип образа следователя — суровый, холодный, умный, проницательный человек. А мне хотелось, чтобы мой Прохоров был живым, веселым, добрым, а главное, простым и открытым навстречу людям. Вообще мне всегда хочется, чтобы мой герой обладал яркой индивидуальностью. Пусть даже мы с ним совсем не похожи друг на друга. Пусть даже как личность мой герой сильнее, в чем-то меня превосходит. Кажется, именно это и произошло в случае с Ивановым, которого я играю в театре имени Ленинского комсомола. Но, может быть, отчасти именно поэтому Иванов — одна из моих любимых ролей.

Интервью вела Н. Нусинова

Ия Саввина

В новом фильме режиссера Павла Арсенова и сценариста Александра Володина «Смятенье чувств» я играю женщину, которая смысл своего существования видит в том, чтобы охватить своим вниманием и участием возможно большее число людей.

Моя героиня (ее зовут Нина Дмитриевна) полна жизненной энергии, которую она горячо и искренне обращает на исправление людских ошибок и промахов в соответствии со своим собственным представлением о добре и зле.

Она, например, считает, что ее благие намерения позволяют ей бесцеремонно вмешиваться в личную жизнь окружающих, она недоумевает, заметив, что при этом ее муж (его играет Александр Калягин) отнюдь не испытывает восторга от ее добродетельного рвения.

В восприятии окружающих эта женщина как бы замкнута в твердой оболочке, которая не позволяет ей хоть на миг выйти за пределы самой себя, увидеть себя со стороны. Им представляется, что она не может понять той элементарной истины, что далеко не все жизненные ситуации разрешимы при помощи, если так можно выра-

зиться, агрессивной и самовластной попытки вмешаться в чужую судьбу, пусть даже и с самыми благими намерениями.

Известно, с каким трудом люди решаются разделить свои интимные тайны с другим человеком. И поначалу может показаться, что эта весьма тонкая особенность человеческой природы как раз и неизвестна моей героине.

Конечно, было бы наивно полагать, будто существуют такие люди, которые в ту или иную лихую минуту жизни по доброй воле оттолкнут протянутую им руку помощи друга. Но, удивительное дело, в тяжелые минуты мы подчас страдаем не от отсутствия внимания, заботы, а как раз от недостатка мягкой, ненавязчивой и в то же самое время прочной в своем существе доброты.

Мне кажется, что главное препятствие между моей героиней и людьми, ее окружающими, — недопонимание: неверное истолкование ее сердечных побуждений, рассматриваемых порой как прямое посягательство на неприкосновенность, независимость внутреннего мира.

Однако, говоря о своей героине, я хочу подчеркнуть: видимо, главная, вызывающая негативную реакцию особенность ее характера — часто напоминать о своих благодеяниях — развилась в ней как некое самовознаграждение. Ведь вместо тепла и внимания в ответ на свое горячее участие она получает лишь раздраженные упреки или, в лучшем случае, снисходительную иронию окружающих.

В своем стремлении оправдать Нину Дмитриевну я даже готова предъявить счет ее близким — мужу и дочери. Добавлю, кстати, что в конце картины моя героиня совершит дальний перелет, чтобы вручить живые цветы своей подруге, родившей ребенка. А по возвращении домой она внезапно заболеет.

С момента болезни, то есть с того времени, когда останавливается ее активное «добродеяние» и жажда немедленно и не спросясь всем помогать, ей самой становится необходима помощь и сострадание. Тут-то на смену раздражению, которое она вызывала у окружающих (в первую очередь у своего мужа и дочери), у них является по отношению к ней чувство тревоги и опасения за ее здоровье, является забота о ней.

Строго говоря, эту женщину нельзя назвать случайной гостьей в «семье» сыгранных мной на экране образов. На мой взгляд, Нину Дмитриевну можно сравнить с героиней фильма «Дневник директора школы», которая также считала возможным для себя вмешиваться в дела своих учеников, объясняя, оправдывая такое вмешательство заботой об их благе. Правда, профессиональное менторство учительницы во многом отличается от стихийного и неосознанного поучительства Нины Дмитриевны.

Добавлю, что как актрисе мне всегда очень любопытно играть так называемые «открытые» характеры, энергичные, действенные, активно проявляющиеся внешне. Порой говорят, что играть их значительно проще, чем, скажем, героев, погруженных в себя, живущих интенсивной духовной жизнью, скрытой от посторонних. Мне же думается, что образ, обладающий внешней динамикой, имеющий какую-то одну, зато ярко выраженную черту характера, сыграть не менее сложно, чем натуру неоднозначную, многоплановую, так сказать, непроявленную.

В работе над новой ролью главная трудность для меня состояла в том, что роль в фильме — не главная и потому экранное время, отведенное моей героине, крайне ограничено.

Это обстоятельство потребовало от меня предельной точности в исполнении актерской задачи, как я эту задачу понимала.

Насколько мне это удалось, судить зрителю. Скажу только, что я работала над ролью с большим воодушевлением и подъемом. Кто из актеров не мечтает о работе с талантливым режиссером, с великолепными партнерами? Кому не снится потрясающий сценарий и в нем твоя главная роль? Ведь только при стечении этих обстоятельств возможно создание чего-то возвышенного, истинно ценного, что мы и называем произведением киноискусства.

Что же касается моих впечатлений от работы в фильме «Смятенье чувств», то они отрадны.

Актерам, по-моему, работалось легко, свободно. И режиссер Павел Арсенов и присутствовавший на съемках автор сценария драматург Александр Володин предоставили нам самое широкое поле деятельности, возможность для импровизации, что, конечно же, способствовало рождению новых плодотворных идей, связанных не только с тем или иным конкретным образом, но также с общей сюжетной структурой будущей картины. С большим творческим удовлетворением я вспоминаю о встречах на съемочной площадке с моим коллегой по МХАТу Александром Калягиным. Он очень тонкий, умный, ироничный партнер. На этом же фильме я встретилась и с другой актрисой нашего театра — Еленой Прокловой и тоже получила большое удовольствие от творческого общения с ней.

Интервью вел В. Абросов

Валентина Талызина

Не знаю уж, как это называется на языке критиков: актерская тема, лирический герой или еще как-то, но мне в кинематографе пока чаще всего приходилось встречаться с женщинами в общем-то определенного душевного склада, довольно-таки похожими друг на друга своими судьбами. Обычно мои героини близки и по месту, какое отводится им в драматургии фильма. Главные события всегда происходят не с ними. Все самое интересное, увлекательное и необычное обходит их стороной. Может быть, дело в том, что мои героини — женщины чаще всего неяркие, внешне малопривлекательные. Вот судьба и обделяет их. Наверное, так. Но только героиням моим от этого не легче. Невнимание, безразличие, которое так или иначе приходится им испытывать, больно отзывается в их сердцах. Иногда, стараясь собственными силами исправить жизненную несправедливость, как, например, это делала энергичная приемщица из фотоателье в кинофильме «Зигзаг удачи», они вступают в решительную борьбу за свои попранные права, а иногда, наоборот, горделиво, с чувством собственного достоинства отступают в сторону, давая свободный ход сюжету, в котором их участие не предусмотрено, — именно такой была учительница из «Иронии судьбы».

Некоторые мои новые роли продолжают начатый в прежних работах разговор о жизни. Недавно, к примеру, закончились съемки фильма «Женитьба». Экранизацию знаменитой пьесы Н. В. Гоголя осуществил на «Ленфильме» режиссер В. Мельников. Когда я узнала, что мне предстоит сыграть в этом фильме сваху, обрадовалась. Ведь сваха — это самая первая роль, которую я в своей жизни сыграла. Училась я тогда в школе и получала огромное удовольствие от того, что все вокруг так хохотали над моей свахой, что я и сама еле-еле удерживалась от смеха. Но, как говорится, прошли годы, и многое видится теперь по-другому.

Конечно же, история свахи далеко не так смехотворна, как может показаться, скорее, она драматична. Для меня сваха — женщина, которая никогда не знала любви, и вот она приходит к в общем-то наивному убеждению, что сможет погреться близ чужого счастья и, таким образом, хоть как-то компенсировать собственную жизненную неудачу. Она строит идиллические прогнозы относительно будущей женитьбы Подколесина на Агафье Тихоновне. Но все ее радужные планы вдруг нарушает деятельный Кочкарев. Может быть, страдания моей героини не были бы так сильны, если бы женитьба все-таки удалась. Однако все, как известно, пошло наперекосяк: свадьба расстроилась, Подколесин удрал в окно. Для свахи все эти происшествия не только, так сказать, деловая неудача, но и еще одно личное поражение, которое она тяжело и болезненно переживает.

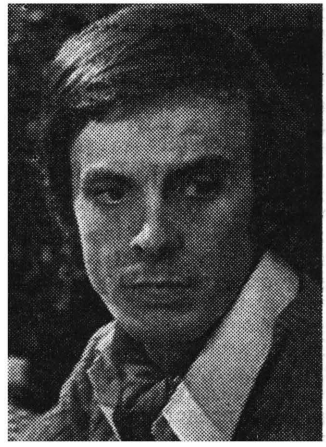
Другую, во многом близкую моим прежним работам роль, я сыграла в картине Г. Егиазарова «Портрет с дождем». На первый взгляд, у этой женщины все в жизни сложилось как раз удачно. У нее есть хорошая работа, крепкая семья, благоустроенная квартира. Прямо одно к одному. Казалось бы, что же общего у этой благополучной женщины с прошлыми моими невезучими героями? В том-то все и дело, что общего очень много. В сущности, ведь, и ее жизнь не удалась, а бытовые радости, которые вроде бы делают ее счастливой, где-то, в самой глубине души ею самою же ставятся под сомнение: так ли уж велика и подлинна их ценность? Возможно, даже самой себе не признаваясь, она завидует подруге, которая живет, пожалуй, не так удачливо, как моя героиня, но зато свободнее, независимей и ярче. Наверное, если бы моей героине сказали, что она завидует подруге, то она изумилась бы: «Да что вы!» Ведь она сама настаивает ее на путь истинный, хочет, чтобы та стала жить разумно и размеренно. И все же я пытаюсь показать, что за этими речами просматривается не столько искренняя убежденность моей героини в собственной правоте, сколько попытка заглушить неутоленную жажду жить именно так полнокровно, увлеченно, как живет ее «непутевая» подруга (ее играет Г. Польских).

Сейчас у меня в кинематографе есть и новые «знакомства». Играю сразу несколько ролей, которые во многом для меня непривычны, требуют переосмысления уже наработанных приемов и методов исполнения. Эти новые, неожиданные для меня роли заставля-

ют меня не столько совершенствовать и углублять ранее найденное, сколько искать новых решений и красок. Как, к примеру, сыграть мать, у которой погиб сын, ставший жертвой преступления? Этот вопрос мне надо было решить в фильме «И это все о нем». Или, какой должна предстать на экране убежденная большевичка, бесстрашная подпольщица, участвовавшая в 1902 году с группой революционеров под руководством Николая Баумана в беспримерном по смелости побеге из Лукьяновской тюрьмы? Это в фильме режиссера Одесской киностудии Р. Василевского «Побег». Необычные творческие задачи поставил передо мной и фильм «Обратная связь» (сценарий А. Гельмана, режиссер В. Трегубович), в котором я играю роль решительного и делового партийного работника. Свои непредвиденные сложности были и в картине «Я столько бы мог рассказать о птицах» (сценарий П. Попогребского, режиссер А. Иванов), где я сыграла роль экономки. Обо всех этих работах я намеренно не говорю сейчас подробно — посмотрим, что получится на экране, не хочется предрешать результат. Но не скрою, надеюсь, что эти работы позволят мне двигаться дальше в новом русле, позволят определить мои новые актерские рубежи.

Интервью вел Е. Лунгин

Георгий Тараторкин



И в 1978 году я буду продолжать работать над ролью Мити Львова в восьмисерийном телевизионном фильме «Открытая книга» по одноименному роману В. Каверина. Его снимает на ленинградской киностудии режиссер Виктор Титов. Съемки идут уже второй год, чему я, конечно, очень рад. За последнее время это одна из немногих моих связей с кинематографом, которую я считаю серьезной, интересной и плодотворной.

Прежде всего, я люблю роман. У героев Каверина всегда непростые, неоднозначные судьбы. Действие «Открытой книги» начинается в предреволюционные годы и заканчивается в середине пятидесятых. Жизненные пути персонажей — людей науки, микробиологов — идут через сложные исторические перекрестки, и книга Каверина рассказывает о проблемах, о конфликтах времени последовательно и честно, как и подобает подлинному искусству.

Митя Львов, которого играю я, по-моему, самая сложная и противоречивая фигура в романе. Некоторые могут счесть его экстравагантным человеком, стремящимся лишь к внешним эффектам, но как этого мало для понимания его судьбы! На мой взгляд, Митя — неординарный человек, и ценность его заключается для меня прежде всего в единственности его характера. Чем бы ни занимался Митя — читал ли лекции студентам с институтской кафедры, боролся ли с чумой на Ближнем Востоке, любил ли, ненавидел ли, часто, очень часто ошибаясь, — мне дорог неповторимый, чуждый расхожих решений способ его существования.

Я бы назвал Митю «перпендикулярным» человеком: его поступки отнюдь не параллельны течению жизни и тому, что называется «общепринятым». Но мне кажется, что именно такие люди, как Митя, начисто лишенные способности приспосабливаться к обстоятельствам, и определяют время. Причем, вот ведь какой парадокс: когда начинаешь исследовать людей, чьи судьбы представляются нам по прошествии времени нравственно последовательными, видишь, что внутри они были поразительно, как я говорю, перпендикулярны. И это не унижает, а поднимает их в моих глазах, поскольку я представляю, какой внутренней мощью надо было обладать, чтобы при подобной «перпендикулярности» сохранять нравственную последовательность. Она отнюдь не в словах, а в поступках, подчас противоречивых, взаимоисключающихся, но через которые и выкристаллизовывается, пусть болезненно, человеческая ценность.

А ведь сколько есть людей, чье существование никогда не нарушало плавного течения жизни, но при всей благопристойной плавности их судеб я бы не рискнул упомянуть в связи с ними о какой бы то ни было ясной жизненной линии.

События, описанные в «Открытой книге», могли быть прожиты Митей иначе: спокойнее и ровнее. Могли быть. Но были прожиты именно так, как это показано Кавериным. Это-то мне и дорого в его романе. Мне дорога честность Мити перед самим собой, как дорога она мне и у Александра Блока, с судьбой которого

я встретился в спектакле театра им. Моссовета «Версия» по пьесе А. П. Штейна. «Не могу себе позволить неправды в мелком, — писал Блок в записных книжках, — потому что это обязательно повлечет неправду в большом». Это мог бы сказать о себе и Митя Львов.

Признаюсь, он для меня определяет время «Открытой книги» в гораздо большей степени, чем, например, главная ее героиня Татьяна Власенкова. В большей степени потому, что Митя находится со временем в отношениях более близких, кровных. Он воспринимает его течение и каждый его момент заинтересованно, личностно, ежесекундно готовый к активному участию в происходящем. Помните, у Шекспира? «Порвалась дней связующая нить. Как мне обрывки их соединить?» Понимаете — мне? Никаких циркуляров и никаких пособий, и никто тебе не поможет, а дней связующую нить соединять надо. Вот Митя как раз из той породы людей, которые от этого «мне» никогда не откажутся. Как бы это ни было трудно.

Нравственную правду именно такой судьбы мне и хотелось доказать. Я вообще за доказывающее искусство. Конечно, не за нахальное, безапелляционное в своих доказательствах (доказательство — вещь тонкая), а за искусство воодушевленное, умеющее увлечь зрителей дорогой тебе правдой.

Митя мне интересен еще в одном плане. Страшно любопытно, что высечется из нашего столкновения с ним, потому что он, конечно, это не я, а я — не он, и мы с ним, разумеется, столкнемся. И по сюжету возникает масса ситуаций, когда Митя поступает иначе, чем поступил бы я. Перпендикулярно мне...

И еще одно обстоятельство, делающее работу увлекательной: тандем, снимающий картину, — режиссер Виктор Титов и оператор-постановщик Анатолий Иванов. Они постоянно задаются, казалось бы, наивным вопросом, который тем не менее опустить нельзя, но который все же так часто опускается в сегодняшнем кинематографе. Этот вопрос — «зачем?». Зачем каждый из нас и мы вместе взялись за «Открытую книгу»? Зачем это делается именно в 1978 году нами, а не кем-то другим? Ответы мы не формулируем в словах. Это, наверное, было бы ложно по отношению к художественному замыслу, который еще только предстоит воплотить: впереди еще четыре серии. Но вопрос «зачем?» стоит перед нами каждодневно, и моя работа над ролью есть постоянные поиски ответа на него.

Все это, конечно, не значит, что на данном этапе у меня нет еще чего-то сердцевинного, того, что Станиславский называл «зерном роли». Без ощущения роли как целого играть, по-моему, просто невозможно. В этом смысле мне и помогает стремление постановщика наделить актеров сквозным знанием роли, при котором каждый эпизод играется не сам по себе, а как совершенно определенная часть общего психологического рисунка. Причем способы, которыми у актера достигается это цельное представление о будущем образе, бывают подчас весьма неожиданными. Как-то мы снимали обычную разговорную сцену, а Титов вдруг предложил мне музыку — не ту, которую лишь через некоторое время напишет наш композитор Н. Мартынов, а совсем другую. Я ее услышал и подумал: «А ведь она очень про моего Митю». Эта резкая стаккатная мелодия, что называется, легла на образ, и когда чуть позже мы стали снимать другую сцену, я вновь попросил режиссера дать эту музыку, она явно помогала мне работать.

Сквозное знание роли дает мне возможность свободнее чувствовать себя на крупных планах. Я не случайно заговорил о крупном плане. Он для меня проблема очень болезненная. Нет ничего противнее и противоестественнее крупного плана «вообще», когда ты не убежден в единственности решения той или иной сцены. Такой вот крупный план «без руля и без ветрил» всегда связан для меня с ощущением неловкости. В абстрактном крупном плане я вижу выражение приблизительности. А когда у меня есть вполне точное знание происходящего, намерений, целей, а не только действий моего героя, когда я существую в роли, так сказать, насквозь — тогда снимайте меня как угодно. Крупный план — пожалуйста! Уйти поглубже — ради бога... Это для меня уже не существенно, потому что я занят сквозным своим намерением и абсолютно свободен — и внутренне и внешне.

Некоторые могут удивиться: а что здесь, собственно говоря, такого — нормальная, грамотная режиссура. Но мне это кажется принципиальным, так как сегодня кино наводнено людьми, подчас слишком абстрактно представляющими себе требования всегда предельно конкретной по самой своей сути режиссерской профессии. С этим я не могу примириться, поскольку по своему опыту знаю, что есть другая режиссура, знаю, какие плоды она приносит. С той — другой — режиссуры и началось для меня кино.

Лев Оскарович Арнштам доверил мне малюсенькую роль в «Софье Перовской», когда я был еще юнцом. И не просто доверил, а сделал все, чтобы я как можно органичнее вошел в громадный, сложный мир, именуемый кинематографом. Хотя, казалось бы, кем я был? Совсем зеленый пацан с нулем вместо тренированных актерских навыков. Таким же

я был, когда Лев Александрович Кулиджанов рискнул доверить мне (страшно сказать!) роль Раскольникова в «Преступлении и наказании». И Ариштам и Кулиджанов дали мне тогда уроки подлинной, как теперь понимаю, режиссуры, они обладают удивительным педагогическим даром, умеют вдохновить, повести за собой актера, способны найти индивидуальный подход к каждому исполнителю, какую бы по масштабу и значимости роль он ни играл. Я — за такое педагогическое начало в режиссуре.

Свои дальнейшие отношения с кинематографом я хочу строить жестче, хотя, конечно, сознаю, что кинематографу, может быть, и не до того, как я собираюсь строить с ним свои отношения. И все же твердо знаю, что откажусь от плохой роли, от сотрудничества с непрофессиональным режиссером, пусть лучше думают, что Тараторкин — капризный актер. Меня это устраивает больше, чем сознание того, что могут сказать: «В крайнем случае снимем Тараторкина». Слишком уж часто, снимаясь в некоторых фильмах, ловлю себя на мысли, что знаю, к а к сыграть тот или иной кусок. И не потому, что узнал это сейчас — в этом материале, с этим режиссером. Нет, я узнал это раньше, я это уже использовал. А от повторов нужно бежать без оглядки. Я хочу удивляться своей профессии, себе в ней, ее писаным и неписаным законам.

В кино у меня было немало ролей до Мити Львова. Но, снимаясь в «Открытой книге», я многое ощутил, узнал и понял впервые. И это понятие и ощущение в моем опыте останутся под «знаком Титова». Я знаю: из экранизации может получиться совсем не то, на что мы нацеливались, чего хотели. Но уже сейчас я знаю: ни за что не уступлю процесс работы — результату. Мне интересно сниматься, а такое с актером случается в кино не так уж часто, поверьте.

Интервью вел Б. Берман

Юрий Толубеев

Исполнителю трудно говорить о роли, которая уже закончена, но которую он еще не видел на экране. С одной стороны, образ уже отлучен от актера, актер перестал быть его хозяином, а с другой — такова природа кинематографа — он не может поручиться, что результат окажется именно таким, как ему представляется. Последнее слово всегда за режиссером. В таком, примерно, положении я сейчас и нахожусь. В новом фильме режиссера Игоря Гостева «Фронт за линией фронта» я сыграл небольшую роль хирурга, помогающего партизанам.

Во время войны фашистами по личному указанию Гитлера было сформировано специальное соединение, куда отбирались немцы, внешне похожие на славян, превосходно знающие русский язык, русскую культуру. Они получали специальную подготовку и забрасывались на наши территории с заданием внедриться в один из действующих партизанских отрядов. Кое-кому удавалось выполнить это задание.

Случилось так, что моему герою пришлось оперировать как раз такого немца. Ничего не подозревая, мой герой вел операцию на партизанской явке и неосторожно расконспирировал себя и хозяина дома — священника отца Павла (его играет И. Переверзев). Возмездие последовало незамедлительно. Отец Павел и врач были арестованы фашистами и расстреляны.

Вот и вся роль. Драматургический материал, прямо скажем, не велик по объему. Неизвестна биография героя, характер его не детализирован. Как быть в таком случае? Как подступиться к работе? Неожиданно помогли воспоминания. В свое время мне довелось сыграть хирурга Богословского в пьесе Ю. Германа «Дело, которому ты служишь». То была большая, серьезная роль, которую я посвятил памяти своего друга, замечательного врача и человека Сергея Матросова. Однако тема врачебного гуманизма, заявленная в этом образе, была, конечно же, не исчерпана, и мне показалось, что здесь, в фильме «Фронт за линией фронта», я смогу в какой-то мере продолжить то начатое когда-то на театральной сцене актерское размышление о профессии врача, хирурга, спасавшего людям жизнь. Причем в данном случае мне хотелось показать, что хирург ни секунды не жалеет о сделанном, что он не мог бы поступить иначе, повторись подобная ситуация вновь. Он исполнил свой долг — профессиональный и человеческий. В этом, на мой

взгляд, открывается та высшая мера гуманизма, вне которой немыслима медицина, да и сама профессия врача.

Наверное, для меня наступает как раз то время, когда накопленный актерский опыт становится все более значительным по объему и оказывает все большее влияние на мои сегодняшние работы, сегодняшнее творчество. Он неизбежно не умещается в сфере воспоминаний, активно и неудержимо вторгается в область практической деятельности.

За полувековую жизнь, в кино и театре я сыграл около трехсот ролей. Работал с 80 режиссерами. Сколько имен и какие имена! Л. Вивьен — мой учитель, В. Кожич, И. Чужой, А. Дикий, Г. Товстоногов — это в театре. А в кино — Г. Козинцев, Л. Трауберг, А. Довженко, И. Савченко, Ф. Эрмлер, В. Петров, И. Хейфиц...

Работа у этих мастеров — мои университеты. Общение с этими людьми постоянно пополняло мой актерский, да и человеческий, духовный багаж. Не всегда все получалось просто и гладко. Порою взаимное понимание приходило как результат ломки, борьбы, но всем этим людям я бесконечно благодарен. Они сделали меня актером. Если бы мне была дана возможность начать жизнь сначала, я без малейшего колебания вновь избрал бы тот же путь — стал бы актером. Но иногда мне все-таки становится грустно. Живописец, скульптор, архитектор вечно живут в своих творениях, тогда как актер работает лишь для современников.

М. Савина, В. Комиссаржевская, Н. Черкасов... Их сценические достижения остались лишь в воспоминаниях, в театральных легендах.

И даже пленка сохраняет облик актера, его голос, но, как мне кажется, не его самого.

Старый фильм напоминает мне археологический раскоп, в котором ученый обнаруживает только следы, останки былого и пытается по ним воссоздать целое.

Да, труд наш не вечен, и оттого надо быть еще строже к себе, еще требовательнее. В особенности актеру кино.

Кино не терпит фальши. Леонид Сергеевич Вивьен както признался мне, что любуется работой акробатов в цирке, работающих без сетки. Риск профессии требует точности и ответственности. Актер в кино обязан выработать в себе те же качества. Лично я особенно остро ощутил потребность в этом, работая над образом Полония.

Я играл эту роль и в театре и в кино. Режиссером и там и там был Григорий Михайлович Козинцев, а художником в первом случае был Н. Альтман, во втором — Е. Еней. Два своеобразных художника — два непохожих живописно - изобразительных решения. В этом как бы отразилось и изменение режиссерской трактовки образа.

В театре я мог бы позволить себе гротеск, использовать мазки более сочные, более размашистые.

В кино же я ощутил необходимость более строгого графического рисунка роли.

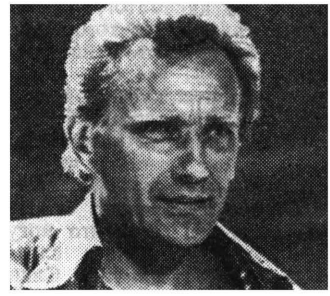
Полоний — одна из любимых моих ролей. Таких было немного. В кино — не более десяти из восьмидесяти с лишним фильмов, в которых я снимался. Если бы мне позволили дать совет более молодым коллегам, я бы сказал: поменьше снимайтесь, не надоедайте зрителю, не мелькайте, не суетитесь. В искусстве можно удержаться и выжить, если ты пришел туда работать, а не зарабатывать деньги.

Впрочем, каждый серьезный актер надеется на то, что новая роль его не обманет... И с этой надеждой берется за работу.

Но сумеют ли они — роль и актер — слиться, обрести друг друга? Предсказать результат нельзя, невозможно...

В новом году я хочу сыграть комиссара Мегрэ в двухсерийном телефильме, который будет ставить на ленинградском телевидении режиссер Илья Ольшвангер. Надеюсь на удачу.

Интервью вел М. Дорфман



Гунар Цилинский

Режиссер-документалист снимает первый в своей жизни фильм на спортивную тему. Герои его будущей ленты — десятиборцы, члены сборной команды страны. В процессе съемок мир большого спорта открывается режиссеру по-новому, неожиданной и, пожалуй, наиболее интересной своей стороной. Он проникает как бы за кулисы, туда, где блеск будущих побед оборачивается обычными буднями, напряженными тренировками, работой, работой...

Далеко не все увиденное совпадает с прежними, во многом дилетантскими представлениями этого режиссера о

спорте, и, в результате, съемки становятся для него не только профессиональным, но и чисто человеческим, личным постижением увиденного — постижением незнакомого ему прежде жизненного материала.

Вот, что называется, краткое содержание фильма «Круг за кругом», который ставит на Рижской киностудии Роланд Калнинь. В этой картине я играю главную роль — режиссера.

Съемки только начались, и сейчас, конечно, еще рано говорить о том, каким предстанет герой на экране, о его окончательном месте в структуре фильма, который мы думаем посвятить грядущей Олимпиаде в Москве. Предстоит большая и сложная работа.

Скажу лишь, что меня, как и моего героя, привлекает своей тематической, проблемной свежестью и новизной, высоким драматическим накалом действия тот срез современной действительности, который взят сценаристами Г. Климовым и А. Эпнерсом.

В этом году я сыграю еще одну, на мой взгляд, интересную роль в двухсерийном телевизионном фильме «Театр» (по Сомерсету Моэму), который будет ставить на Рижской студии Ян Стрейч. Основную партию (я бы даже сказал, монороль) в этом фильме будет исполнять Вия Артмане.

Ее героиня — ведущая актриса крупнейшего лондонского театра. Я же буду играть ее мужа, бывшего актера, а ныне директора этого театра. Действие фильма происходит на рубеже 20—30-х годов нашего века.

Как видите, оба моих героя, их судьбы связаны с искусством.

Один из них — бывший актер, другой — режиссер, как бы по-новому открывающий для себя смысл своей профессии. В какой-то степени эти роли отражают полюса и моей собственной творческой жизни сегодня. Правда, я не могу назвать себя «бывшим» актером, однако вкус к режиссерской профессии я уже почувствовал. Хотя я и поставил совместно с В. Браслой лишь один фильм «Соната над озером», надеюсь, что эта работа даст мне право испытать свои силы и в самостоятельной постановке.

Отчего актер с моим стажем принимает решение стать режиссером?

Однозначно ответить на такой вопрос трудно — у каждого свои мотивы.

Что же касается меня, то поводом послужило всегда жившее во мне желание быть максимально самостоятельным и творчески независимым в своей работе. Как актер, я довольно редко имел такую возможность. В этом, очевидно, сказывается специфика нашей профессии, которую надо учитывать. Или — уйти. Я решил рискнуть. Теперь, после моего режиссерского дебюта, давнее мое желание целиком и полностью посвятить себя режиссуре стало осознанным и вполне твердым.

Уверен, что только на собственном опыте, ощутив все «за» и «против» сложной, увлекательной профессии постановщика, можно сделать для себя окончательный выбор.

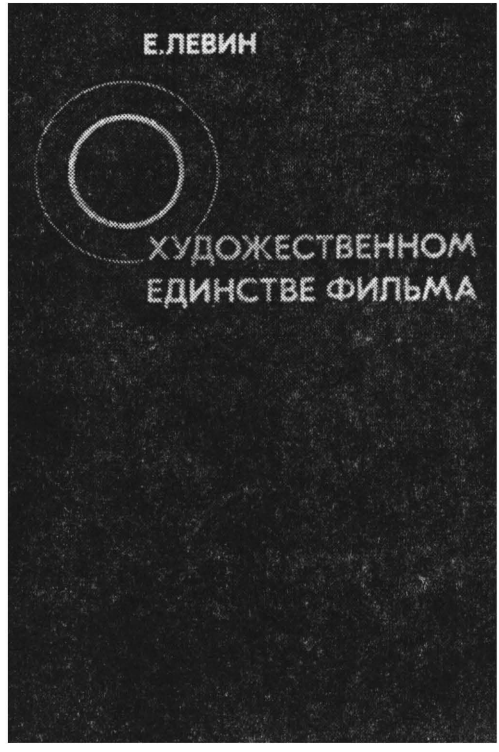
В «Сонате над озером» я еще выступал в качестве актера, но в будущих своих фильмах я бы не хотел стоять по обе стороны камеры, ибо уже сейчас вижу, какой сосредоточенности, углубленности в проблемы фильма в целом потребует самостоятельная постановка.

Сумею ли я в ближайшее время найти «свой» сценарий? Не знаю. Но во всяком случае я ищу, стараюсь найти сюжет, который окажется созвучен моим сегодняшним размышлениям и вопросам.

Стремительный темп нашей жизни, ее синкопические ритмы зачастую не дают возможности всмотреться, вслушаться в человека, понять его. А хочется именно этого. Хочется понять, к примеру, откуда берутся эгоисты, почему люди, когда-то нежно любившие друг друга, расстаются навсегда. Хочется поразмыслить о том, как помочь человеку обрести веру в себя, в справедливость, как сделать его терпимее, добрее?

Вот вопросы, которые не дают мне покоя и на которые я хотел бы найти ответ или, по крайней мере, попытаться найти его в своих будущих работах.

Интервью вел М. Григорьев



Г. Масловский

К спорам о целостности фильма

1.

История кинотеории представляет собой смену периодов, в которых преобладает тенденция к анализу или к синтезу. Работы, посвященные общим вопросам, и исследования отдельных, частных проблем появлялись всегда, так что четких границ у периодов нет. И все же можно явственно различать, когда киноведение углублялось в конкретный анализ и когда кинотеория подходила к необходимости обобщений.

Так, первые шаги науки о кино представляли собой попытку осмыслить кинематограф в целом, утвердить его как искусство и найти ему место в ряду других. В двадцатые годы основные усилия киноведения были направлены на разработку отдельных сторон киноискусства. Наиболее исследованным оказался монтаж. Характерно, что на общие вопросы киноведение этого периода выходило через исследования частные, конкретные — через те же размышления о монтаже, например. Следующие десятилетия — отчетливо выраженный этап синтеза. Наиболее яркое его воплощение — творчество Эйзенштейна — теоретика 30-х годов. Затем наступил период, когда появилось немало трудов, внимательно анализирующих выдающиеся фильмы, творчество мастеров, целые кинематографии — национальные советские и зарубежные. Акцент в них ставился на рассмотрении отдельного, как бы это отдельное ни было велико.

Такая смена этапов закономерна и необходима. Углубленный анализ как бы предшествует обобщению, как бы готовит наступление следующего периода. Но и анализ не может развиваться, не пройдя этап синтеза. Подобная связь конкретного и общего лаконично отмечена у В. И. Ленина: «...Кто берется за частные вопросы без предварительного решения общих, тот неминуемо будет на каждом шагу бессознательно для себя «натыкаться» на эти общие вопросы» [1].

---

[1] В. И. Ленин Полн. собр. соч., т. 15, стр 368.

Киноведение, занимающееся анализом отдельного, имеет площадь бесконечную: отдельного достаточно много и оно разнообразно. Но это лишь количественное расширение, и, хотя инструментарий анализа оттачивается и совершенствуется, теория рискует остановиться и закоснеть, если не будет сделан рывок к следующему этапу.

В том, что теория кино сегодня остро ощущает потребность даже необходимость совершения такого рывка, можно убедиться, полистав материалы дискуссии о методологических проблемах киноведения, состоявшейся за «круглым столом» журнала «Искусство кино». Я напомню лишь одну выдержку из этих материалов:

«Ощущается острая необходимость в исследовании методологии теоретического анализа кинематографа как вида искусства, фильма как произведения искусства... Пора нам пуститься в плавание и начать писать статьи и книги, в которых ярко и убедительно были бы представлены те или иные подходы к истории кино и к его современной практике. Это, в свою очередь, будет служить подходом к созданию синтетической истории мирового кино и его общей теории» [2].

Когда призыв этот звучал, подобное «плавание» уже было предпринято, по его результатам написана книга, и вот она вышла в свет в издательстве «Искусство». Это книга Ефима Левина «О художественном единстве фильма» [3].

2.

Автор (перед нами первая его книга) ищет подходы к предмету своего исследования с позиций, кинотеорией еще не освоенных и, судя по материалам уже упоминавшейся дискуссии, еще оспариваемых. Для Е. Левина, впрочем, спор может быть решен однозначно: «Речь идет о том, что если возможна все же о б щ а я т е о р и я фильма как эстетического целого, то непременно как разновидность о б щ е й т е о р и и системного объекта, о б щ е й т е о р и и систем и структур» (стр. 16).

Итак, перед нами попытка подойти к разрешению вопроса о целостности фильма, исходя из опыта, накопленного общей теорией систем и структур с ее логико-понятийным аппаратом, который оперирует терминами «структура», «системная целостность», «структурная целостность» и т. п.

Другими словами, в исследовании Е. Левина мы встречаемся со с т р у к т у р н ы м подходом к проблеме целостности фильма.

Не возврат ли это к структурализму?

О структурализме достаточно много и довольно бурно дискутировали около десяти лет назад. Под структурализмом понимали разное. Здесь нет возможности (да и смысла сейчас нет) выяснять, кто что под этим термином подразумевал, кто был прав, а кто ошибался, а главное, выяснять разницу между декларациями и их конкретными воплощениями. Но не лишено смысла вспомнить, что в споре принял участие и Е. Левин, опубликовав на страницах журнала «Вопросы литературы» статью «С. Эйзенштейн и проблемы структурального анализа» [4]. Это, надо сказать, был один из наиболее трезвых голосов. Трезвость его была в том, что (пользуюсь формулировкой самого Е. Левина из теперешней его работы) «рассмотрение объекта как структуры вовсе не есть структурализм как методология, со всеми достоинствами и недостатками, например, нашей отечественной структуральной поэтики» (стр. 18).

Итак, не структурализм, но с т р у к т у р н ы й п о д х о д, то есть рассмотрение фильма как х у д о ж е с т в е н н о й с т р у к т у р ы. Разница существенная.

Еще точнее — подход Е. Левина должен быть назван с т р у к т у р н о - г е н е т и ч е с к и м. Суть этого подхода в том, что, по мысли Е. Левина, в структуре фильма отражен его генезис, то есть тот путь развития, который прошло киноискусство. И более того — структура обусловлена генезисом, она именно такова потому,

---

[2] «ИК», 1976, № 1, стр. 62. Выступление Е. Громова.

[3] Е. Л е в и н. О художественном единстве фильма. М., «Искусство», 1977. В дальнейшем при ссылках на это издание в тексте указываются лишь страницы.

[4] См.: «Вопросы литературы», 1969, № 2, стр. 135—142.

что пройден именно этот путь развития. Указанная взаимосвязь характерна не только для целостности фильма, но и для составляющих его целостность различных структур.

Каким образом генезис отражается в структуре, как структура обуславливается генезисом, какова специфика этой взаимосвязи на различных уровнях — это, можно сказать, и составляет содержание книги.

Е. Левин делает попытку применить в киноведении методологию, не только добытую и проверенную другими науками (теорией информации, семиотикой, кибернетикой), но и ставшую общефилософской.

3.

Книга Е. Левина посвящена проблеме целостности фильма. К этой вершине, намеченной как цель исследования, автор поднимается, проходя несколько уровней.

В книге последовательно рассмотрены целостность выразительного кинокадра, целостность кинематографического образа, целостность композиции и — как итог — целостность фильма.

Не претендуя на полноту, попытаюсь выделить главные, на мой взгляд, проблемы, которые решены или поставлены в книге. Но прежде необходимо выяснить два термина из тех, которые вводит Е Левин, используя логико-понятийный аппарат общей теории систем и структур.

Структура — взаимодействие элементов на уровне корреляции, то есть взаимозависимости, при которой любое изменение любого элемента отражается на всех других; элементы в структуре качественно переходят друг в друга, более того — выход элементов за свои пределы, переход в другие элементы является одновременно условием, процессом и результатом существования структуры (стр. 41—42).

Целостность есть высшая точка развития структуры, когда она полностью себя обнаружила и выразила (стр. 44).

История кино как искусства начинается с того момента, когда невыразительный, «люмьеровский», как называет его Е. Левин, кадр стал постепенно превращаться в кадр выразительный. Здесь кино начало свое превращение из средства для фиксации фрагментов реальности в искусство.

Каким образом это происходило, исследовалось историками и теоретиками неоднократно. Стоит вспомнить здесь книгу М. Андронниковой «Сколько лет кино?», работу Р. Соболева «Как кино стало искусством» и ряд других исследований последних лет. Е. Левин опирается на этот опыт и пытается идти дальше: именно здесь, в разделе «Природа и строение кинокадра» изложены основные принципы концепции автора.

Существеннейшим принципом является требование рассматривать целостность в трех аспектах. Здесь нужны подробности.

Кинематографическое изображение выполняет две функции: репрезентативную и выразительную. Первая представляет, репрезентирует реальность, запечатленную в изображении, вторая — субъективный авторский взгляд на эту реальность. Эти функции не просто сосуществуют в киноизображении — они внутренне противоречивы и находятся в постоянной борьбе. С одной стороны, кинокадр стремится изобразить реальность так, чтобы максимально совпасть с нею, стать адекватным ей. И в то же время, с другой стороны, кадру свойственно стремление индивидуализировать запечатленную реальность, преобразовать ее так, чтобы она отличалась от других изображений, стоящих рядом или вообще существующих в данном фильме и во всех других картинах, от той реальности, которая находилась перед объективом.

В этой индивидуализации — и только в ней — выражается отношение к изображаемой реальности художника (естественно, если он художник).

Репрезентативная и выразительная функции изображения, находясь в постоянной борьбе, в то же время (и в этом диалектика) составляют единство выразительного кадра. Собственно говоря, это единство и есть целостность выразительного кинокадра [5].

---

[5] Е. Левин использует введенный С. М. Эйзенштейном термин «мизанкадр». Мне все же представляется предпочтительнее определение «выразительный кадр» ввиду большей его ясности и меньшего простора для различных толкований.

Но это, однако, не исчерпывающее определение целостности кадра. Здесь отражен лишь один ее аспект — аспект гносеологический.

Во втором аспекте следует исходить из того, что выразительность кадра обеспечивается взаимодействием его элементов. Выразительность не существует как некий магический эфемерный феномен. Мы говорим о средствах выразительности кадра: ракурсе, светотональном решении, цветовой гамме, композиции и т. д. Иначе говоря, мы дифференцируем выразительность. Но когда мы берем реальный кадр, говорит Е. Левин, мы можем выделить отдельные выразительные средства лишь теоретически. «Кинокадр в действительности на них не распадается. Мы не можем сказать, где кончается ракурс и начинается актер, мы не определим, где кончается выразительность цвета и начинается выразительность мизансцены. Одним словом, в реальном киноизображении все его выразительные средства постоянно и направленно взаимодействуют, переходя друг в друга, «обмениваясь выразительностью» (стр. 37).

Если вспомнить теперь определение структуры, которое я выделил из левинского повествования, то станет ясно, что здесь мы имеем признаки структуры. Структура выразительного кадра состоит из элементов и в то же время не сводится к ним, не является их суммой. Здесь, как и в случае с двумя функциями кинокадра, есть борьба противоположностей. И точно так же есть единство или целостность выразительного кадра (второй, художественный ее аспект).

И наконец, о третьем аспекте — генетическом, историческом. Целостность кинокадра прошла определенный путь развития, и история накладывает свой отпечаток на структуру выразительного кадра. На каждом этапе истории выразительный кадр имеет свою специфику. Скажем, сегодня кинокадр как структура не равен, не идентичен ни кинокадру двадцатых годов, ни кадру тридцатых и даже пятидесятых годов. Развиваются выразительные элементы кадра, эволюционирует, меняется, развивается и структура кинокадра. Развитие это неравномерно, но единство здесь несомненно. И единство это — третий, структурно-генетический аспект целостности выразительного кадра.

Все три аспекта, о которых шла речь, взаимосвязаны, но не взаимозаменяемы. Поэтому целостность выразительного кинокадра формулируется таким образом:

«...Эстетическая целостность мизанкадра есть единство его структуры и элементов, репрезентативной и выразительной функции, структуры и генезиса...» (стр. 48).

Целостный выразительный кадр есть некоторый момент статики: структура достигает полного своего развития и, развиваясь дальше, перестает быть самой собой, превращается в нечто иное.

Максимально развитая структура выразительного кадра становится элементом другой, высшей структуры. Взаимодействие выразительных кадров выливается в кинообраз. Иными словами, по мысли Е. Левина, кинематографический образ как структура есть результат взаимодействия выразительных изображений как элементов этой структуры.

Перед нами снова структура — кинообраз. Единство методологии требует и здесь рассмотрения в трех аспектах.

Кинообраз состоит из выразительных кадров, но не сводится к их сумме.

Единство элементов и структуры есть целостность кинообраза в художественном аспекте.

У кинообраза, как и у выразительного изображения, есть две функции. Образ стремится отобразить реальность, он ведь и состоит из выразительно запечатленных в кадрах фрагментов реальности. Но в то же время образ индивидуален, он служит для выражения личной точки зрения автора на действительность. Единство этих функций является целостностью кинообраза в гносеологическом аспекте.

И наконец, в структуре кинообраза запечатлевается в свернутом виде его генезис, история его становления. Единство генезиса и структуры — целостность кинообраза в структурно-генетическом аспекте.

Рассмотренная в трех этих аспектах целостность кинообраза сформулируется так:

«...Единство его структуры и элементов, репрезентативной и выразительной функции, структуры и генезиса» (стр. 79).

Теперь, если эту формулировку сопоставить с предыдущей — с определением целостности выразительного кадра, то обнаружится... их полная идентичность. Что ж, целостность кадра и целостность киноообраза — одно и то же?

Да, одно и то же.

И более того — та же формула годится для определения целостности композиции и характеризует другие структуры, составляющие целостность фильма.

В этом, собственно, и состоит суть концепции, выраженной в книге Е. Левина: структура киноообраза воспроизводит структуру выразительного кадра; в свою очередь, структура композиции есть воспроизведение структуры киноообраза; вообще говоря, фильм расширенно воспроизводит специфические свойства выразительного киноизображения: он стремится отобразить непосредственную реальность и в то же время он есть опосредованная эстетическая реальность; фильм есть структура структур, но не представляет собой сумму составляющих его элементов; в структуре фильма запечатлена история развития киноискусства.

Иначе говоря, природа целостности на всех уровнях — от выразительного кадра до фильма — едина.

4.

Целостность рассматривается Е. Левиным в трех аспектах: в художественном (единство структуры и ее элементов), структурно-генетическом (единство структуры и генезиса) и гносеологическом (единство репрезентативной и выразительной функций).

Что дает такая сложная — триединая — методика исследования целостности?

В киноведческих исследованиях вопросы обусловленности структуры фильма составляющими ее элементами и зависимость каждого элемента от общего строя произведения ставились и решались неоднократно. Достаточно сослаться на работы Е. Добина, А. Мачерета, И. Вайсфельда и других теоретиков, чтобы стало ясно: рассмотрение целостности фильма в художественном аспекте не ново.

В целом ряде работ, посвященных выдающимся, этапным произведениям киноискусства, неоднократно доказывалось, что такие фильмы как бы вбирают в себя опыт, накопленный к этому времени кино. Фильм, непременно являясь оригинальным произведением, в то же время становится характерным знаком своей эпохи, запечатлевает в своем строении путь, проделанный искусством до него.

Связь и противоречия фотографической природы кино и его способности к образно-выразительной организации материала составляют центр теоретических исследований А. Базена. Не будет также преувеличением сказать, что диалектическое единство репрезентативной и выразительной функций было в центре теоретических построений С. М. Эйзенштейна.

Так что каждый из аспектов для кинотеории не нов. Тем не менее Е. Левин делает в своей работе шаг вперед: он ставит вопрос о единстве этих аспектов, о недостаточности определения целостности при отсутствии хотя бы одного из аспектов.

Такой подход к целостности фильма есть отражение убежденности автора в том, что фильм, по сути говоря, — процесс, он явление сложное, неоднозначное и динамичное. И требование рассматривать целостность фильма в трех аспектах — это попытка увидеть, изучить, оценить фильм, не преодолевая его динамичность, а полностью сохраняя и учитывая ее.

5.

Природа целостности едина. Но этим утверждением проблема не исчерпывается. Кроме единства, каждая из структур имеет свои закономерности и свою специфику. Иначе и быть не может, поскольку перед нами процесс двуединый, диалектический: с одной стороны, каждая структура стремится достигнуть максимальной реализации закономерностей своего строения, то есть стремится к индивидуализации; с другой — достигнув этого максимума, структура становится элементом следующей, более вы-

сокоорганизованной, то есть жертвует своей индивидуальностью ради слияния с другими элементами. Если такой «жертвы» не происходит, если какая-то из структур застывает в моменте наивысшего своего самовыражения, структура эта выпадает из общего процесса. Если же таких структур много — это уже катастрофа для целостного фильма. Единый процесс становления целостности прекращается, и мы имеем дело лишь с суммой (или, скорее, с набором) отдельных структур. Кинематограф знает конкретные примеры таких катастроф (они отмечены в рецензируемой книге): «Вечер накануне Ивана Купала», «Пой песню, поэт», «Мольба»... Мы встречаем в этих картинах поразительные по совершенству кадры, иногда великолепно решенные сцены, но единый процесс создания образности нарушен, целостность фильма не достигнута, и тогда мы говорим, что в данном случае нет единства содержания и формы.

Здесь мы подошли к тому главному, что, на мой взгляд, связывает исследование Е. Левина с актуальными задачами современной кинотеории.

Это главное — проблема единства содержания и формы.

Этим коренным, глобальным вопросом эстетики и искусствоведения занят любой теоретик: пишет ли он рецензию на фильм или предлагает концепцию искусства, он, по сути говоря, пытается разгадать древнюю и неисчерпаемую загадку о взаимоотношении формы и содержания.

Этим же занят и Е. Левин. И не как отдельной сопутствующей проблемой, а как основной темой своего исследования.

Отношения формы и содержания конкретизируются автором на первом же этапе исследования — при рассмотрении выразительного киноизображения. Разграничивая репрезентативную и выразительную функции изображения, Е. Левин устанавливает, что их взаимодействие представляет собой отношение формы и содержания. Репрезентативная функция изображения есть не что иное, как форма выразительной функции, а эта последняя выступает как содержание репрезентативной функции.

Тот момент единства двух функций, который является целостностью выразительного кадра, представляет собой также и единство содержания и формы.

Далее это единство становится элементом новой структуры — целостности кинообраза. Выразительный кадр именно своей выразительностью репрезентирует реальность, и это есть форма и способ существования выразительной функции кинообраза. А выразительная функция выступает в роли содержания репрезентативной. Здесь наглядно видно, как усложняется единство формы и содержания. Это как бы единство во второй степени: первая степень этого единства — целостность выразительного изображения, вторая — целостность кинообраза. И чем выше уровень структуры, тем выше степень сложности единства формы и содержания, тем труднее (и все же возможно!) разделить две стороны этого единства.

Также обстоит дело и при рассмотрении других аспектов целостности: единства структуры и ее элементов, единства структуры и генезиса.

Так что все определения целостности (выразительного изображения, кинообраза, композиции) необходимо существенно дополнить: те противоположности, единство которых в художественном, гносеологическом, структурно-генетическом аспектах образуют целостность, — эти противоположности выступают в отношениях формы и содержания.

Эта принципиальная часть формулировки целостности у Е. Левина имеется. Я должен теперь признаться, что сознательно опускал эту часть, чтобы сказать о ней особо. Потому что концепция Е. Левина позволяет наглядно и конкретно представить как сложность отношений формы и содержания в произведении киноискусства (впрочем, не только искусства кино), так и возможность (это принципиально!) все же различать и исследовать эти отношения. Здесь открывается одна из самых далеких и многообещающих для теории перспектив.

6.

Еще одна фундаментальная проблема, в решение которой активно включается Е. Левин, — вопрос о специфике кинообраза.

Известны две ипостаси художественного образа, рассуждает Е. Левин: идеальное и материальное бытие. В литературе и в музыке образ не имеет пластического изображения, его бытие здесь духовно, идеально. В живописи, в скульптуре, вообще в изобразительных искусствах, в театре образ выражается предметно-пластически, и бытие его здесь материально.

Кино, с точки зрения бытия художественного образа, не входит ни в одну из этих групп.

Кинообраз возникает на основе реального изобразительного ряда, то есть имеет предметно-пластическое воплощение. Иначе говоря, он изобразим, материален. Но образ есть структура, несводимая к сумме составляющих ее элементов. Материальны элементы кинообраза — выразительные изображения, — но содержание образа неизобразимо, оно возникает лишь в процессе и в результате взаимодействия элементов и не содержится ни в элементах, взятых порознь, ни в сумме этих элементов. Так что кинообраз неизобразим, нематериален, он существует идеально.

Итак, кинообраз изобразим и неизобразим одновременно, он в одно и то же время материален и идеален. Он двуедин в своем бытии, он диалектичен. Именно в этом заключена его специфика, как считает Е. Левин.

Я думаю, он ошибается. Музыкальный образ, действительно, пластически неизобразим. Но это отнюдь не означает, что он лишен материального бытия. Звук материален. Музыкальный образ возникает из взаимодействия материально воплощенных звуков, хотя, естественно, к ним не сводится. Это тоже структура, несводимая к сумме своих элементов. Произведение архитектуры, скульптуры, живописное полотно, конечно, материальны. Но значит ли это, что художественный образ в изобразительных искусствах может быть разделен на составляющие его элементы и возникает как простая их сумма? Ни в коей мере. Художественный образ здесь также структура. Он, как и кинообраз, как и музыкальный образ, диалектичен, двуедин, он одновременно материален и идеален, изобразим и неизобразим. Меняется лишь степень преобладания двух противоположностей, составляющих единство художественного образа. Видимо, здесь — в соотношении, противоборстве, характере взаимодействий двух ипостасей художественного образа — и следует искать его специфику в каждом из искусств, в том числе и кинообраза.

Следует признать, что эту проблему автор не решил. Но, во всяком случае, видно, что вводимая им структурно-генетическая методология дает возможность подходить к вопросу специфики образа с необходимой мерой конкретности, в конечном счете, научно. С одной стороны, эта методика не допускает общих рассуждений, в которых спецификой становится все — от ракурса до кинематографа в целом. С другой стороны, она показывает тщетность и наивность попыток искать специфику в одном из выразительных средств или в какой-то их комбинации под тем предлогом, что таковыми не пользуются другие искусства.

Исследование Е. Левина показывает и доказывает необходимость подхода к кинообразу (а значит и к его специфике) как к п р о ц е с с у, в котором одинаково важны и составляющие его элементы, и их взаимодействие, и переход их в новое качество, являющийся непременным, решающим свойством п р о ц е с с а.

Это доказывают страницы книги Е. Левина, которые посвящены движению как важнейшему определяющему свойству кинообраза.

Движение, динамику, как непременную специфическую черту кинообраза, учитывают все исследователи, касающиеся этой проблемы. Их рассуждения обычно базируются на том, что кино получило возможность фиксировать на пленку движение. Структурно-генетический подход не позволяет на этом остановиться. Ведь, на этом уровне понимания проблемы нет еще п р о ц е с с а. В самом деле, запечатленное на пленке движение было присуще самым ранним съемкам. Это, по сути говоря, лишь техническое свойство киноизображения, но до эстетических категорий здесь далеко. С другой стороны, истории кино известно, что образ может быть создан с помощью неподвижных изображений.

Наиболее яркий пример такого способа — «вскакивающий» лев в «Броненосце «Потемкин» — проанализирован в книге

(стр. 67—71) убедительно, с большим аналитическим мастерством.

Суть вопроса, как раскрывает его Е. Левин, заключается в том, что в создании кинообраза участвуют два вида движения. Одно запечатлено в кинокадрах как составляющих структуру кинообраза элементах. Другой вид — это движение выразительных кадров друг к другу, движение, результат которого — взаимодействие, и именно оно обеспечивает возникновение образности как процесса. Оказывается при этом, что именно второй вид движения имеет для возникновения кинообраза решающее значение. Если его нет, мы воспринимаем запечатленное на пленке движение, но образ не возникает.

И напротив, для создания любого кинообраза достаточно то движение, которое не зафиксировано на пленке, не изображено и вообще неизобразимо.

Единство изобразимого и неизобразимого, материального и идеального рассматривается Е. Левиным как существенная специфическая черта кинообраза. Несомненно, это важное фундаментальное свойство кинообраза как о п р е д е л е н н о г о э т а п а единого процесса создания образности. В итоге своего исследования Е. Левин приходит к еще более решительным выводам: все закономерности целостности фильма могут быть сведены к одной общей. Основной закономерностью целостности фильма является всеобщее и непрерывное воспроизведение во всех структурах и рядах фильма специфики кинообраза (стр. 117).

Это важный момент. Общей закономерностью для всех структур, уровней и рядов фильма оказывается специфика не наивысшего и не самого низшего ряда. Кинообраз и его специфика — это не срединный уровень, а центральный, узловой момент процесса, свойства и закономерности которого могут быть интерполированы на все другие этапы и звенья — и высшие, и низшие.

И пусть — скажем об этом еще раз со всей определенностью — проблема специфики кинообраза в книге Е. Левина не решена, она здесь выявлена во всем объеме как актуальнейшая задача кинотеории.

7.

В исследовании Е. Левина, как я старался показать, содержатся новые решения старых проблем, намечаются, актуализируются ближние и перспективные задачи.

Теперь попробуем взглянуть на книгу в целом.

Книга написана в жестком, я бы даже сказал, жестоком по отношению к читателю стиле. Это, конечно, сознательная позиция автора. Его не заботят наши удобства в пути. Показать нам то, что ему самому открылось, — вот его задача. Поэтому книга лишена всякого рода украшений и отступлений. Она аскетична и сурова ради остронаправленности и дельности.

Но, может быть, здесь сказалась и неопытность автора: принципиальность иногда оборачивается «ортодоксальностью».

Особенно это чувствуется на страницах, где автор обращается к фильмам. В большинстве случаев Е. Левин опускает конкретный ход анализа произведений, переходя прямо к выводам. Читатель поставлен перед выбором — принять или не принять эти выводы, но практически лишен возможности их оспорить.

Однако стиль энергичен и целеустремлен, и в этом есть своя позиция; композиция отлично продумана и последовательно воплощена, так что в целом по прочтении книги остается впечатление о ней как о стройной и цельной.

Книга Е. Левина родилась, обрела необходимую целостность, я думаю, в тот счастливый миг, когда автор ощутил механизм ч у д а возникновения образности. «Механизм» здесь слово неуместное, но я употребляю определение, найденное Ефимом Левиным: п р о ц е с с. И совсем нетрудно представить себе исследовательскую радость автора, когда он вдруг догадался, увидел, как выразительность кадра превращается в образность, как из образов становится, выливается композиция, как она взаимодействует с другими структурами и вырастает до всеобщего целостного образа фильма, а этот последний, преодолевая, взламывая собственные границы, выплескивается в великий и необозримый океан Истории и Жизни (так, с больших букв назван этот «океан» у автора). Е. Левин,

видимо, надеется, что читатель, потрудившийся пройти его путь, испытает то захватывающее чувство понимания, которое наверняка ощутил он в свое время сам.

Е. Левин, конечно, не первопроходец в этой области. Многое исследовано здесь советской теорией двадцатых и тридцатых годов и прежде всего в фундаментальных, до наших дней сохраняющих актуальность трудах С. М. Эйзенштейна. Здесь же надо вспомнить имена Л. Деллюка, Б. Балаша, З. Кракауэра, А. Базена, советских теоретиков Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, В. Шкловского, С. Гинзбурга. Все они, с большим или с меньшим успехом, стремились достигнуть именно системного взгляда на фильм. Но актуальность проблемы осталась.

Достоинство книги Е. Левина в том, что, во-первых, ему в основном удался системный подход, во-вторых, что система его во многом оригинальна для киноведения, в-третьих, что эта система вписывается в современный уровень эстетических и философских знаний.

И все же проблема целостности фильма Е. Левиным пока не решена. Конечно, в одном исследовании ее и нельзя решить. Но речь не об этом. Я должен сказать, что жесткие конструкции авторской концепции (но не методологии!) предопределяют ее ограниченность. Это относится к решению вопроса о способе возникновения кинообраза, который, напомню, несет в себе фундаментальные закономерности процесса целостности фильма.

Картина становления кинообраза описана в исследовании Е. Левина подробно и выразительно. Автор возвращается к ней неоднократно, рассматривает с разных сторон, подкрепляет различными примерами. Однако картина в принципе остается все та же: кинообраз возникает в результате взаимодействия выразительных кадров, и это единственный, по мнению Е. Левина, путь. Автор исходит здесь из теоретических разработок С. М. Эйзенштейна, согласно которым соединение двух кадров дает не сумму их, а нечто третье. «Третье» и есть образ. Это открытие было не только блестяще аргументировано в свое время Эйзенштейном, но и подтверждено практикой — образным строем как его собственных фильмов, так и талантливейших произведений советской и мировой кинематографии. Эта формула кинообраза родилась в недрах кино 20—30-х годов и стала базисной для теории киномонтажа и одновременно высшим принципом этой теории.

С тех пор, однако, прошли не только годы, но и решающие этапы развития киноискусства.

И сам Эйзенштейн отмечал, что если в ранних киноработах его увлекало взаимодействие кадров, то позже пришло увлечение кадром [6]. В самом деле, в поздних фильмах Эйзенштейна кадр становится все более самостоятельным по отношению к соседнему.

Дальнейшее развитие образных средств киноискусства еще увеличило роль кадра. Недаром М. И. Ромм посвятил одну из самых глубоких своих статей именно кадру, его многомерности, его способности вмещать в себя глубинную, сложную, изменяющуюся мизансцену. Недаром появился термин «внутрикадровый монтаж». Недаром С. Урусевский снял камеру со штатива, чтобы в одном кадре совместить многомерность мира.

Кадр изменился. И изменился именно так, что образ может создаваться не только взаимодействием кадров, но и в пределах кадра, внутри кадра.

Но по концепции Е. Левина такой кадр невозможен в целостном фильме, он превышает свои функции, выламывается из пределов целостности. И тем не менее достаточно восстановить в памяти неоднократно описанные кадры бесспорно целостных фильмов «Летят журавли», «Андрей Рублев», «Белая птица с черной отметиной», чтобы убедиться: образ, возникающий в пределах кадра, составляет основу образной ткани этих произведений, существенную особенность их пластики.

И еще одно. Е. Левин рассматривает кадр только с точки зрения пластики, изображения, игнорируя, по сути говоря, кадр звукозрительный. А ведь известны широкие возможности, создания кинообраза в результате взаимодействия изображения и звука, то есть опять-таки внутри кадра.

---

[6] С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах М., «Искусство», 1964. т. I, стр. 266.

Все это я отмечаю для того, чтобы констатировать: Е. Левин интересно разработал в своей книге теорию целостности немого фильма. На этом фундаменте может и должна быть выстроена общая, универсальная теория целостности фильма. Однако в рецензируемой книге такой теории еще нет.

Справедливость требует сказать, что Е. Левин делает по этому поводу оговорку: «Анализ целостности кинообраза и композиции велся в данной работе в основном на материале нескольких фильмов («Нетерпимость», «Пиковая дама», «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Звенигора», «Земля»). Сделано это сознательно по двум причинам. Во-первых, взят (с редкими выходами за его пределы) определенный этап истории киноискусства — период зарождения и становления кинообраза и целостности, требующий особенно подробного, тщательного, неспешного рассмотрения. Во-вторых, важнее всего было в рамках задачи этой книги исследовать самые характерные фильмы указанного периода как можно полнее, с разных точек зрения и в разных аспектах, чтобы выяснить, взаимозависимы ли эти аспекты, существует ли единая закономерность для всего фильма. Требовалось идти в глубь материала. Но отсюда следует, что перенесение этих выводов на историю кино в целом не может совершиться автоматически: оно остается задачей самостоятельного теоретического исследования, которое покажет, являются ли описанные закономерности целостности кинообраза и композиции, если они верны, всеобщими или они ограничены определенными периодами истории кино, а также не обладают ли разные ее этапы своей спецификой в этом аспекте» (стр. 116—117).

В этом замечании Е. Левина слышится не только сомнение в универсальности своей теории, но и надежда на то, что она все же может быть применена к проблеме целостности фильма вообще, независимо от исторических периодов, школ, стилей и направлений. О такой надежде говорит и обращение к нескольким современным картинам и название книги, ставящее проблему целостности фильма глобально, без всяких ограничений.

Но структурно-генетический подход, вводимый Е. Левиным, не допускает таких предположений: в структуре запечатлевается процесс ее развития; коль скоро развитие продолжалось (а это бесспорно), должна измениться и структура. Целостность современного фильма должна существенно отличаться от целостности фильма двадцатых годов. Думается, что на эту закономерность развития киноискусства Е. Левину и следует обратить преимущественное внимание в своих новых исследованиях. Ему еще предстоит наглядно, предметно показать специфичность целостности фильма и всех его элементов на различных, в том числе, думается, и на будущих этапах развития киноискусства.

Сказанным, как мне кажется, ясно обозначено, где остановился Е. Левин в своей ценной работе и каковы дальнейшие шаги на том направлении, каким он идет, еще должны быть предприняты и самим исследователем и всем отрядом советских теоретиков «седьмого искусства».

Блистательное мастерство

Несколько мыслей об Александре Сергеевне Хохловой

Фильмы, в которых снялась Александра Сергеевна Хохлова —«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «По закону», «Луч смерти», «Великий утешитель»,— давно и заслуженно стали классикой советского кино.

Но сегодня мне хочется говорить не об этом, мне хочется просто описать свои впечатления о встречах с Александрой Хохловой — актрисой и Александрой Сергеевной Хохловой — педагогом.

Июль 1924 года, стеклянный павильон кинофабрики «Госкино» на Житной улице. Снимается «Луч смерти». Репетируется сцена в кабинете капиталиста. За столом «капиталист» (Петр Галаджев), быстрым легким шагом входит женщина в блестящем, кажется, парчовом платье; останавливается — руки на бедрах, локти широко расставлены, поза решительности и действия. Я, наблюдающий, студент-практикант, исполняющий обязанности помощника оператора, стою и охраняю съемочную камеру.

Команда Льва Кулешова: локти шире, голова откинута, нога тверже. Актриса повторяет все движения с виртуозной точностью. Съемка. Следующий кадр — камера передвинута, средний план, репетиция — сначала реплика (не снимается), затем улыбка, и я увидел улыбку на все тридцать два чистых и блестящих зуба, еще репетиция, еще повтор... Зрелище невиданное и неожиданное. В момент съемки мне некогда было ни восхищаться, ни удивляться, я работал: передвигал камеру, выдвигал или укорачивал по команде А. Левицкого ножки штатива, но я навсегда запомнил и эту сцену и саму актрису, ее пластичность, точность отработки каждого движения. Я помню все это, вернее, ясно вижу и по сей день.

Потом, включившись в творческую и производственную жизнь кулешовского коллектива, познакомившись с Леонидом Оболенским, Борисом Свешниковым, Владимиром Фогелем и, наконец, Всеволодом Пудовкиным, я наглядно увидел и понял ту новаторскую революционную работу, которую Лев Кулешов, Александра Хохлова и весь коллектив выполняли в молодом советском кинематографе.

Вся эта молодежь (всем тогда было примерно по 25 лет, Льву Кулешову — мэтру и

учителю — 26) пришла с фронтов как империалистической, так и гражданской войн. Это были смелые и решительные парни, которым претили жеманство и сентиментальность салонных фильмов вроде «У камина», «Молчи, грусть, молчи» и т. п. И мы, студенты ГТК, также думали, также ощущали настойчивую необходимость новых форм для выражения нового содержания. Сегодня мы доподлинно знаем, кто заблуждался, кто не там искал, но тогда, в двадцатых годах, все мы одинаково страстно и увлеченно искали новое в той реальной действительности, которая нас окружала. И вот эта сторона жизни и кулешовского коллектива и киноактрисы Александры Хохловой меня подкупила. Работа, неустанная работа, неустанное совершенствование своего мастерства стали для Хохловой «хлебом насущным».

Я говорил о пластике движений — смелых, красивых, сильных, изящных, но ведь изящный кульбит требует длительной тренировки, тщательной отработки. Хохлова работала умно, аналитично: каждый жест, каждое движение, каждый кульбит отделывался не только технически, но и с позиций пластической целесообразности образа тех фильмов, которые кулешовцы снимали. «Необычайные приключения мистера Веста»— прекрасная иллюстрация той творческой, артистической работы, которую каждодневно выполняли кулешовцы, в том числе и Александра Хохлова.

Моя вторая встреча с Александрой Хохловой, впрочем уже Александрой Сергеевной Хохловой, руководителем (вместе с Львом Владимировичем Кулешовым) творческой мастерской режиссерского факультета ВГИКа, произошла в тридцатые годы.

И вот здесь все те навыки системной работы, которые были органичны творческой жизни Александры Сергеевны, вошли в систему подготовки и учебы студенчества ВГИКа. Когда Хохлова работает со своими студентами над постановкой и съемкой учебных фильмов, учебных этюдов, она стремится приучить к такому же ответственному, творческому труду и своих студентов. Вот почему я уверенно говорю, что Александра Сергеевна Хохлова как актриса, как мастер, как человек принесла советской кинематографии огромную, поистине неоценимую пользу. Трудно даже посчитать, сколько режиссеров воспитали Кулешов и Хохлова. Их ученики работают в Узбекистане, Эстонии, Грузии, Белоруссии, на студиях Москвы и Ленинграда. Выпускников мастерской обычно называют кулешовцами. Но вклад Александры Сергеевны невозможно недооценивать.

Талантливейший художник, новатор, смелый мастер Лев Кулешов был сложным человеком, не всегда сдержанным, но всегда объективным. Но глубоко понимая и умело, талантливо развивая все то ценное, мудрое, чем была сильна творческая мысль Льва Владимировича, Александра Сергеевна вносила в творческую и педагогическую деятельность кулешовского творческого коллектива еще и тот элемент человечности, справедливости, который с благодарностью вспоминали потом и Всеволод Пудовкин, и Леонид Оболенский, и Петр Галаджев, и Александр Левицкий, и автор этих строк.

Анатолий Головня

Только правда...

К 50-летию М. А. Ульянова

По логике житейской, крепкой, четко ухватывающей внешний рисунок бытия, казалось бы, куда как благополучно сложилась у Михаила Ульянова судьба: за плечами — огромный актерский багаж, репутация первоклассного мастера, признание, успех, бог знает, какие головокружительные победы, слава, наконец! Он — лауреат Ленинской премии, народный артист СССР, активный общественный деятель...

Но, признаться, я не встречал в жизни человека, столь собой недовольного. Столь неудовлетворенного. Столь мятущегося. Столь

терзающегося. Столь трудно живущего, как он.

В одной из своих статей он писал: «Для меня главный вопрос: как ты сам в меру своих

возможностей, силой искусства помогаешь людям разобраться в окружающем тебя мире. Я — актер, другой — слесарь, тот — математик, но все мы люди, живущие под одним небом, в одном обществе, и наши сомнения, радости и стремления во многом близки. И если спектакли, фильмы не отражают сложности и многообразия бытия, не содержат глубоких раздумий о жизни, тогда наш труд, наверное, бессмысленен... Художник может ошибаться, может мучиться сомнениями, но он не может быть безразличен к происходящему вокруг, не может придерживаться пакостнейшей философии «моя хата с краю».

Эти слова можно назвать творческим кредо Ульянова, эпиграфом ко всей его деятельности, венцом его гражданской позиции. И именно эти строчки, как мне кажется, объясняют неспокойное, в беспрерывных поисках существование Ульянова, раскрывают изнутри «двигатель» его поступков и желаний, причину его постоянного внутреннего горения.

Личная ответственность человека за свое дело, личная ответственность перед людьми, перед народом, когда — по совести — понимаешь, к чему обязывает тебя профессия актера — профессия учителя, профессия толкователя жизни, и рождает особенные требования, которые настоящий творец предъявляет к себе сам, предъявляет без скидок на всевозможные трудности, сложности и компромиссы...

Ульянов не сверкнул, как комета, в своих театральных дебютах, его появление на кинематографическом горизонте тоже не было сенсационным. Ведь если вспомнить, то и в кино ему пришлось переиграть целую «плеяду» довольно одноплановых ролей в фильмах с далеко не самыми интересными сценариями. Все эти его герои — по сценариям — были хорошими людьми, они честно работали и честно жили, но в общем были друг на друга изрядно похожи. Ни у кого из них не было своей, ни на чью не похожей, судьбы, только ему присущих черт характера.

Огорчала ли Ульянова такая «усредненность» положительного героя, мучила ли его? Думаю, что ужасно. Был ли для него выход в этой неравной борьбе со слабой драматургией? Был. И Ульянов им воспользовался. По мере сил он бился за индивидуализацию каждого образа, за правдивость существования своих героев на экране. И ни в одной из этих работ нельзя обвинить Ульянова в неубедительности, нагрыше, лицедействии. Другое дело — сколь его это удовлетворяло. Ведь бесконечно черпать из одного «колодца» невозможно, как, в общем, очень сложно на «кисло-сладком подобии жизни» — так однажды сказал Ульянов — вырастить живого человека, очень сложно, почти невозможно.

Думаю, что именно тогда — в период активной и несколько «всеядной» юности, а через такой период проходят почти все актеры, —

у Ульянова родилась, мне думается, самая большая творческая мечта: сыграть не просто положительного героя, но положительного человека, с плотью, с кровью, с мукой, с большим счастьем, как говорил он сам. Такой — этапной — жизненно важной ролью для него стала роль Егора Трубникова в «Председателе», одна из любимых его ролей. Одна из тех, которые отняли у него полжизни.

Может быть, никогда до этой работы и никогда потом Ульянов не испытывал таких творческих мучений.

Себя он не жалел, не щадил, изматывал. Сколько переснимали по его просьбе, сколько мучений было в его глазах, когда мы просматривали отснятый материал и он чувствовал, что где-то не так, как хотелось бы, как надо бы, сыграл. Сколько было разговоров, когда он — до мелочи въедливо — выяснял, впитывал, проверял. И как досконально выверял свои действия. Его энергии, трудоспособности хватило бы на троих, и тогда на съемках я реально почувствовал, что ульяновская активность так сгущена, так целенаправлена, так неистова, что за день он проживает не 24 часа, а все 48...

Найти — даже не правду — Истину образа, наверное, главное в актерском творчестве. Именно Истину стремится в своих героях раскрыть Ульянов. А она — редко дается легко. Она — не всегда выражается словами, она в той, рождающейся за действиями, за поступками, часто неуловимой, но главной силе, главной идее, которую и нужно передать. И Ульянов пробился, как мне кажется, к сути Егора Трубникова, сыграв человека редкой цельности, яростной целеустремленности, ясно осознавшего гражданскую ответственность за то, что происходит вокруг. Ульянов сыграл сильную личность.

После «Председателя» Ульянов больше двух лет в кино вообще не снимался. Хотя уж, наверное, выбор ролей у него был — и не малый. Но, видимо, как человек истинно творческий, жаждущий полнокровной работы и настоящей отдачи, он не мог браться за роли, заведомо худшие.

И вместе с тем я абсолютно уверен, что и эти два года, как и другие «кинематографические паузы», не были для Ульянова годами меньшей напряженности. Не просто в желании, в необходимости — жить своей привычной, а значит, самой активной жизнью — Ульянов сам находит для себя новые «плацдармы» для выражения. Он не сидит, не ждет, когда на него «свалится» хорошая работа, он ищет сам. Потому что считает, что возможности для отдыха у него нет — еще слишком мало сделано.

Например, совсем недавно он выступил как чтец. И чтец книги необычной, чрезвычайно сложной и объемной. Я говорю о шолоховском «Тихом Доне».

А теперь он собирается в театре ставить шукшинского «Степана Разина», собирается пробовать свои силы в театральной режиссуре, деле для него, в общем, новом.

Я не хочу предвосхищать события и говорить о том, что Ульянов и здесь, в режиссуре, непременно добьется грандиозных успехов — Ульянов, может быть, больше, чем кто-либо, понимает, что никто не застрахован от ошибок, но об одном я могу сказать с уверенностью: неординарность подхода, стремление добраться до Истины, ответственность перед собой, перед людьми за взятое дело, фанатическая преданность искусству помогут Ульянову создать с в о е, истинно выстраданное, истинно прочувствованное, оригинальное, а не копирующее кого-либо.

Именно свое. Потому что Ульянов — в советском искусстве действительно явление необычное, непростое и вместе с тем абсолютно национальное по сути, по духу. М. Ульянов одарит нас еще многими открытиями, а кого-нибудь может и разочарует. Но решительно верно одно: актер Ульянов верен себе, своей ясно осознанной гражданской позиции, личной ответственности перед людьми, перед народом.

И. Лапиков

Андрей Зоркий

Поле творческого общения

В светлом плаще (утром в Риме было прохладно) Альберто Сорди сбежал по трапу самолета навстречу улыбающемуся Алексею Баталову. Защелкали затворы фотокамер. Два знаменитых киноактера, два светлых плаща, две щедрые улыбки оказались в рамке фестивального кадра. Наблюдательный корреспондент «Спутника кинофестиваля» сделал быстрые пометки в блокноте: «Плащ... В Р. холодно, в М. солнечно». В дни кинофестиваля «Спутник» остроумно опишет «необыкновенные приключения итальянца в Москве». Вот в кинотеатре «Октябрь», у окошечка кассы Сорди напористо «выбивает» два билета на премьеру своего фильма «Буржуа, маленький, маленький» («Это была шутка, — поясняет он, подарив билеты двум обрадованным москвичам, — я просто хотел проверить, насколько популярен у вас фестиваль»). Вот у прилавка магазина Сорди прикидывает «на себя» цветастый русский платок (как это будет смотреться в Риме?). Вот (конечно же!) за рулем автомобиля итальянец выясняет отношения с улыбающимся милиционером-регулировщиком. Правила нарушены — права в Риме...

...Мне по душе эти сиюминутные журналистские репортажи, в которых перед нами — в шутку ли, всерьез ли — возникает на фоне фестивальной Москвы прославленный мастер экрана, знакомый по множеству кинолент.

Как и всякий киножурналист (это девятый фестиваль, о котором мне довелось писать), я храню в памяти немало окрашенных отблесками фестивальной Москвы встреч с людьми, в чьих биографиях приоткрывались пути мирового кинематографа, а порой и непростые, нелегкие дороги жизни. Помню разговор с Лилиан Гиш, великой звездой немого кино, актрисой Дэвида Гриффита, другом Чарли Чаплина и Мэри Пикфорд. Помню (мы плыли тогда на фестивальном корабле по Москве-реке) очень горячий и столь же откровенный, дружеский спор с Жаном-Луи Трентиньяном о фильме «Мужчина и женщина». Помню глаза мудрого, доброго Мишеля Симона, остановившегося в Эрмитаже перед полотнами импрессионистов. Помню прекрасную, светлую, как у самой Кабирии, улыбку молодой Джульетты Мазины, рядом с которой был тогда в Москве жизнерадостный, лучащийся энергией и бодростью Федерико Феллини...

В разные годы каждого из них (как и многих-многих других кинематографистов планеты) сдружила с нами фестивальная Москва.

Начнем же с нее и этот новый рассказ. И поведем его устами самих кинематографистов. Вот первый фрагмент документальной фонограммы X Международного кинофестиваля в Москве.

«МОСКВА ВСЕГДА РАДУЕТ»

Альберто Сорди (Италия): Москва всегда радует, здесь я чувствую себя, как дома. Я старожил и побывал первый раз в Москве шесть лет назад в качестве члена жюри конкурса художественных фильмов. Если бы ваш фестиваль стал ежегодным, я бы смог чаще встречаться с этим замечательным городом. Ночная панорама Кремля и Москвы-реки, фантастические, сказочные соборы и Красная площадь создают неповторимое сочетание архитектурных ансамблей. Им нет равных в мире!

Керк Дуглас (США): Я первый раз ступаю на московскую землю. Исполнилось мое давнишнее желание побывать в Советском Союзе. Признаюсь, я приехал сюда не для того, чтобы смотреть фильмы — их я смотрю дома. Громадное впечатление оставили во мне «Летят журавли», «Война и мир». Но сегодня меня прежде всего интересует общение с советскими деятелями кино. А самое главное в том, что я, американец, могу увидеть советских людей, увидеть страну, Красную площадь в полночь, посетить места, связанные с жизнью писателей, о которых мы знаем лишь по библиотекам, — Пушкина и Чехова.

Фани Кано (Мексика): Я только что побывала в вашей знаменитой Третьяковке, успела посмотреть лишь несколько залов, но меня просто потрясли прекрасные русские иконы. Я давно мечтала увидеть Советский Союз, съездить в Ясную поляну, сходить в Большой театр, посмотреть великолепный русский балет.

Зденек Гридалак (Чехословакия): Меня увлекают московские улицы. В день конкурсного просмотра нашего фильма я специально ходил по набережной Москвы-реки, по Красной площади, чтобы впитать в себя дух города.

Ву Тхань Ту (Вьетнам): Я впервые в Москве, и это счастье, что мне самой выпало посетить Мавзолей Ленина. Для меня это было как что-то нереальное, как мечта! У могилы Неизвестного солдата я ощутила, насколько близки наши народы, пережившие войну.

Тенго Ямада (Япония): У нас, в Японии, и мечтать не приходится о таком количестве зелени, а здесь целый лес — и совсем недалеко

Участники и гости фестиваля на церемонии возложения венков к Мавзолею В. И. Ленина

от города!.. Я уже в третий раз приезжаю в Горки Ленинские и испытываю при этом чувство глубокого почтения к Ленину, к революции, к вашей стране. Радуюсь тому, как претворяются в жизнь заветы великого Ленина.

Юкка Маннеркорпи (Финляндия): Каждый приезд в Москву дает нам прочный заряд бодрости и энергии. Мы, северяне, побаивались жары, но московское лето порадовало нас отсутствием зноя, ровной хорошей погодой. И, главное, в атмосфере Московского кинофестиваля мы сразу же ощутили то, что принято сегодня во всем мире называть «хельсинским климатом», «духом Хельсинки». Поэтому мы говорим: мы у себя дома!

Хуан Антонио Бардем (Испания): Моя мечта осуществилась, и я рад быть среди своих друзей в Москве.

ДОРОГИ

Разные дороги вели кинематографистов земли на X Московский кинофестиваль. В них отражались судьбы художников, судьбы их стран, сложные пути кинематографий. В них отражалось существо многих перемен, происходящих в современном мире.

«Я очень рад, что впервые обрел возможность приехать на Московский фестиваль в качестве официального представителя Испании, — сказал журналистам кинорежиссер Хуан Антонио Бардем. — Ведь до этого была тюрьма Карбанчель, в которой я оказался за участие в демонстрации, запрещенной правительством. Работу над фильмом «Конец недели» я начал сразу же после освобождения. Я хотел своим фильмом повлиять на поведение моих сограждан, чтобы они поняли: в жизни нужны изменения, и надо вести себя активно. Нельзя быть только потребителем. Появившись на испанских экранах, фильм вызвал ожесточенные споры. Злобная травля в правой печати, обвинения в «коммунистической пропаганде» и — поддержка широких слоев зрителей, премия критики на фестивале в Барселоне... А сейчас мне хочется, чтобы этот фильм посмотрело как можно больше советских зрителей, — говорит Бардем. — Мои герои объясняются на простом разговорном языке, и, мне кажется, если фильм будет дублироваться на русский, этот стиль стоит сохранить».

...В дни итальянских премьер фильма «Площадь Сан-Бабила: 20 часов» в кинотеатрах Милана и Рима раздавались анонимные звонки, предупреждавшие о том, что в зрительных залах будут взорваны бомбы. «Полиция производила проверку, но, к счастью, ничего не обнаруживала, — рассказывал на московской пресс-конференции режиссер Карло Лидзани. — Это были попытки неофашистов взбудоражить публику, внести хаос, сорвать просмотры картины. Но фильм сделал свое дело, разбудив общественное мнение. Фашистам навсегда был закрыт путь на площадь Сан-Бабила».

«Я очень взволнован тем, что показываю свою картину «Двадцатый век» в стране, где были созданы великие произведения о жизни крестьян, — говорит Бернардо Бертолуччи, впервые приехавший в Советский Союз. — «Двадцатый век» снят в основном на американские доллары, но автор выражает в нем солидарность с борьбой крестьян. Очевидно, поэтому сражение за прокат «Двадцатого века» в Америке продолжалось целый год.

Сначала я работал с фирмой «Парамаунт». Посмотрев фильм, они сказали: «В нем слишком много красных знамен». Со мной был мой продюсер, он мне помогал, но через некоторое время сдался. И я был вынужден бороться один — против «Парамаунта» и против продюсера... Трудно рассказывать в деталях, но кончилось дело тем, что фильм был куплен другой фирмой. Оборачиваясь назад, я замечаю, сколько времени и сил потратил на то, чтобы «Двадцатый век» был показан американцам. Был момент, когда казалось, что фильм искромсают и он выйдет на экраны обезображенным. С огромным трудом эта опасность была преодолена».

●

...Казалось бы, к чему эти «предыстории» московских фестивальных премьер? Важно ли нам знать обстоятельства политических и творческих битв, происшедших не на нашей тер-

Алексей Баталов (СССР) и Альберто Сорди (Италия)

ритории? Существенны ли эти аспекты для понимания современной значимости международного кинофестиваля в Москве?

Да, существенны.

Мы не отсекаем живых связей — реальных путей, ведущих в Москву и крупнейших кинематографистов мира и молодых художников, представителей экранного искусства почти ста стран. Напротив, в самой многогранности этих поводов, причин, побуждений мы яснее постигаем сущность и неповторимую архитектонику московского кинофорума.

Этим же, кстати сказать, мы отвечаем и недругам московских киносмотров.

Уже который год, не замечая погоды на дворе, не ощущая глобального движения процесса разрядки и заряжаясь от нее лишь «отрицательными эмоциями», они твердят: «Московский фестиваль утрачивает популярность, его масштабность ложна, она охватываст окраины современного искусства»... Что ж, господа, попробуйте — хоть для начала нашей полемики перечесть «подорожные» кинематографистов, едущих в Москву, попробуйте заглянуть в кинословари и прочитать биографии Бардема, Синдо, Висконти, Богдановича, Ритта, Рене, Джерми, Бертолуччи, Дзурлини, Фабри и многих, многих других известнейших художников, чьи фильмы были показаны на экранах X МКФ.

...Путь в Москву известной американской актрисы Элен Берстин (недавно увенчанной премией «Оскара» за роль в фильме «Алиса здесь больше не живет») лежал через Западный Берлин. Участвуя в качестве члена жюри в Западноберлинском кинофестивале, амери-

канка голосовала за присуждение Гран-при советскому фильму «Восхождение». Неделя, проведенная затем в Москве, стала для Элен Берстин ее первым знакомством с нашей страной и Московским фестивалем. «Кинематограф — это один из самых универсальных способов общения людей, — сказала актриса, — и я убеждена, что кино должно служить идеям добра и человечности, любви и взаимопонимания. Поэтому мне близок девиз Московского кинофестиваля. Я много читала о Советском Союзе, но то, что я поняла, почувствовала, несравнимо с моими прежними представлениями. Очень хотелось бы поработать с советскими коллегами, с талантливой Ларисой Шепитько — тем более что начало сотрудничеству уже положено постановкой советско-американского фильма «Синяя птица».

Один из известнейших французских кинорежиссеров Жак Деми не только гость нашего фестиваля, но и будущий постановщик совместного советско-французского фильма. «Я испытывал некоторое чувство тревоги, — признается режиссер, — готовясь к съемкам музыкального фильма о двух наших странах (пока он называется «От Монпарнаса до Невского») на незнакомой студии, в непривычных для меня условиях. Я работаю очень медленно. Скажем, подготовка к «Шербурским зонтикам» заняла два долгих года. Может быть, поэтому во Франции мне годами не удается найти продюсера для осуществления моих планов. Когда я увидел фильм «Дерсу Узала», все мои опасения рухнули. Какая великолепная картина! Как органично и свежо раскрывается в ней могучий талант Акиры Куросавы!..»

Австралийца Эдмунда Элисона, директора кинофестивалей, привел в Москву интерес к советским фильмам. «Начиная с 1961 года я не пропустил ни одного из Московских кинофестивалей. С тех пор, как увидел фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, я просто «заболел» советским киноискусством». Эта привязанность Элисона постоянно подтверждается делами: он организатор многих фестивалей советских фильмов. В июне на экранах Сиднея с огромным успехом демонстрировались «Гори, гори, моя звезда» Александра Митты, «Свой среди чужих, чужой среди своих» Никиты Михалкова. В ноябре (это и была главная нынешняя забота Элисона) в Австралии открывался фестиваль советских фильмов, посвященных 60-летию Октября. «Доверие», «Чужие письма», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», «Раба любви» — вот фильмы, отправлявшиеся на далекий континент. А сейчас, в Москве, надо было обязательно увидеть «Восхождение» и «Мимино» и, конечно, новую редакцию «Броненосца «Потемкин»... «Рекорды австралийского проката (около 100 тысяч зрителей) побил фильм «Дерсу Узала», — рассказывал Элисон. — Эта цифра невиданно велика для Австралии, где прокат сложен и по географическим условиям».

Эдвина Шафферле (коллегу и земляка Элисона) интересовал прежде всего фестиваль детских фильмов. «Мы в Австралии не имеем возможности столь обширно и глубоко, как советские кинематографисты, разрабатывать детскую тему в кино. И все же мы рискнули привезти в Москву наш детский фильм «Мальчик и океан» — пусть его оценят сами зрители». Эдвин Шафферле еще не знал, что пролетят две недели и «риск» окажется триумфом, обернется золотой наградой Московского кинофестиваля. Что же касается выхода на экраны нашей страны, то не надо быть пророком, чтобы предсказать, что «Мальчик и океан» во много раз превысит рекорды австралийского проката. Ведь мы начинаем вести отсчет экранного успеха с миллионов зрителей.

Впрочем, рассказывая об интересах гостей, об этой настоятельной потребности, открываемой в каждом из них, приехать в Москву, участвовать в работе ее представительнейшего кинофорума, я рискую коснуться... 1200 биографий. За каждой из них — немаловажная цель, обширные планы, глубокий интерес к московской встрече. Здесь, как и всегда в Москве, не было томно фланирующей публики, которую в избытке можно встретить на куда менее людных, «курортных» кинофестивалях.

Здесь, как и всегда в Москве, было немало людей, которых просто не встретишь на самом представительном западном кинофестивале. Они ведь не покоряли вершин кинематографа,

Японский киновед Кадзуо Ямада и советский режиссер Роман Кармен

с ними нельзя вести и коммерческие дела, и все же как интересны, как показательны их судьбы для современного кино.

Всего две кинокамеры в распоряжении единственной в Панаме государственной киногруппы. Как пробиться им на сверкающий экран западных киносостязаний? Как не затеряться в потоке кинокоммерции, в лавине американских фильмов, обрушивасмых на панамских зрителей?! Но на московском киноэкране мы увидели фильм «Наша песня», снятый как раз двумя этими кинокамерами (лента говорит: «Панамский канал должен принадлежать Панаме»), услышали слова документалиста Педро Ривера: «Наводнение отечественного экрана американскими фильмами заставляет встать на защиту национального кинематографа — пришел час, когда мы должны сказать свое слово».

...Вот в Золотом зале фестивальной «России» идет пресс-конференция киноделегации Западного Берлина. Удивляешься молодости этих ребят (по-иному и не назовешь), хотя среди них и директор фирмы, и режиссер, и прокатчики. В 1968 году двадцать студентов, исключенных из университета и Берлинской академии киноискусства за свои убеждения, образовали независимую студию «Базусфильм». Они пошли в рабочие кварталы, чтобы снять документальные ленты о жизни простых людей, об острых и нерешенных социальных проблемах. Они заговорили с экрана о безработице среди молодых, о росте преступности, наркомании, упаднических настро-

ениях. Они выступили против позорного «запрета на профессии» — фильм «Неугодная Вера Ромейке», показанный на X МКФ, рассказывает о преследовании учителей-коммунистов. Это фильм протеста. В нем звучат свежие голоса молодых западноевропейских художников. Мы повстречаемся с ними и на самом фестивальном экране в киноленте Манфреда Фосса «Искусство принадлежит народу». На улицах Мюнхена на импровизированной сцене, сооруженной перед зданием коммерческого банка, идет представление молодежного театра. Зрительный зал — улица. Сюжет пьесы — «здание-чудовище — банк, который пожирает бедняков». Трудно вообразить себе более яркий и прямой контраст между коммерцией и искусством.

«Кинематограф в нашей республике очень молод, как молода и сама наша страна, — рассказывает кинодокументалист из Анголы Руй Дуарте де Карвалью. — Мы пока не создаем фильмов-гигантов и даже просто полнометражных художественных картин. Объясняется это не только отсутствием средств, но и нашей убежденностью, что в настоящий момент республике прежде всего необходимы документальные ленты. Оперативность — ныне главное мерило работы ангольских кинематографистов. Мы бываем во всех «горячих точках» и частенько случается, что кинокамеру приходится на какое-то время менять на автомат бойца или штурвал трактора. Но тут уж никуда не денешься: если хочешь быть в гуще событий, приходится быть и их прямым участником».

...Да, мы считаем Московский фестиваль весьма представительным смотром прогрессивного киноискусства. Но и само понятие «представительность» мы толкуем с необходимой широтой, с уважением ко всем национальным кинематографиям.

На крупнейших западных кинофестивалях можно встретить картины выдающихся мастеров экрана, можно составить представление о некоторых кинематографических «пиках» (а равно и о мрачных «пропастях»), отмечающих тот или иной год. Далеко не каждый такой пик обозначает собой взлет человеческого духа, творческий подъем художника, его стремление защитить духовные ценности жизни, подсказать людям путь к лучшему будущему. Экран подобных смотров и не ставит перед собой цели воплотить — в сложной полифонии кинокартин — гуманистическую концепцию искусства, он «шире», он идет мимо, не отвечая за судьбу человека, не неся ни перед кем никакой ответственности. Вот почему столь часто на этом экране трагически перемешиваются страдание и садизм, боль и грязь, роскошь и нищета духа, кровь и сироп, подлинное искусство и его осквернение...

ВЫСОКИЕ МГНОВЕНИЯ ФЕСТИВАЛЯ

Этторе Скола (Италия): В московских кинофестивалях принимают участие широкие слои народных масс. И, мне кажется, именно таким должен быть кинопраздник. Я шлю свои пожелания X Московскому кинофестивалю, который проходил в канун 60-й годовщины Октябрьской революции — самого крупного события в истории нашего века.

Аннели Торндайк (ГДР): На 60-м году после победоносной пролетарской революции в Москве десятый раз собираются прогрессивные кинодеятели, которые с 1959 года постоянно пополняют свои ряды. Разве можно этому не радоваться!

Павел Писарев (Болгария): Мы очень рады и горды тем, что X Московский кинофестиваль проходит в год прекрасного праздника 60-летия Великого Октября, в канун принятия новой Конституции СССР. Это главные события века.

Наши фильмы говорят о сегодняшних достижениях социализма. А это очень важно — показать через киноискусство людей, мораль, нравственные проблемы нового общества.

Мерседес Карперас (Аргентина): Приветствуя участников фестиваля, глава Советского государства Л. И. Брежнев подчеркнул, что упрочение мира — это дело не только политических партий и правительств. Большая роль в утверждении духа доброй воли принадлежит и деятелям культуры, в том числе кинематографистам. Эта мысль очень важна для каж-

дого из нас. Кинематографисты Аргентины также стремятся выполнять эту важную миссию.

Рудольф Гольдшмидт (ФРГ): Мы были на торжественном открытии кинофестиваля, слушали приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева. Мы изумлены тем, какое большое внимание в вашей стране правительство уделяет развитию киноискусства.

Хорхе Хейду (Куба): На меня и моих коллег — кубинских кинематографистов произвело большое впечатление приветствие товарища Брежнева, обращенное к участникам и гостям международного кинофестиваля в Москве. В нем очень точно говорится о задачах современного кинематографа, выдвинутых сегодняшним днем. Нам было приятно получить еще одно убедительное подтверждение серьезности в подходе Советского государства к проблемам киноискусства, которое является одним из важнейших средств в общении стран и народов.

●

Торжественный час открытия фестиваля.

В нем всегда ощущается нарастание.

...Еще не поднят флаг X МКФ. Еще не осветил экран ни один из кинокадров грандиозной фестивальной эпопеи. Идет представление жюри трех киноконкурсов.

Я помню первые аплодисменты Кремлевского Дворца, в которых к доброжелательности и гостеприимству московской кинопублики добавились интонации, окрашенные теплотой личного знакомства и симпатии. Они были отданы Барбаре Брыльской, члену жюри и прек-

Гости и участники фестиваля на набережной Невы в Ленинграде

расной актрисс, которую миллионы советских зрителей заново открыли для себя в картине Эльдара Рязанова.

Я помню горячие аплодисменты, вспыхнувшие в зале, когда зрителям был представлен чилийский публицист и общественный деятель Володя Тейтельбойм. Зал аплодировал Патриотическим силам Чили, мужественно борющейся национальной кинематографии, которая сегодня не значится на географической карте Чили, но олицетворяет ее искусство, ее непокоренный народ.

Мировой кинематограф в своей истории еще не знал подобного. Да, были фильмы, созданные художниками в изгнании. Были и самые первые киноленты африканских кинематографистов, снятые в Париже. Но существование за кордоном фашистской страны целой кинематографии (лишь один фильм был накручен за четыре года пиночетовской диктатуры), кинематографии, поддерживаемой широкой общественностью самых разных стран, развернувшей свою работу на съемочных площадках Советского Союза, Кубы и Швеции, Болгарии и ГДР, Мексики и ФРГ, — такого еще не случалось в бурной и противоречивой истории кинематографа.

Я помню продолжительные овации, которыми было встречено приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева. На всех участников и гостей фестиваля, собравшихся под сводами Кремлевского Дворца съездов, на многотысячную аудиторию зрителей огромное впечатление произвели идеи этого приветствия, его сердечность, доброжелательность, выраженная в нем глубокая убежденность в успехе московского киносмотра.

В эти мгновения X Международный кинофестиваль в Москве, подобно грандиозному кораблю, управляемому интернациональным экипажем, выходил в свое двухнедельное плавание.

«Кинематограф, правдиво и ярко раскрывающий смысл происходящих в мире изменений, последовательно преданный идеям гуманизма, является мощным фактором борьбы за демократию, национальную независимость и социальный прогресс, — говорилось в приветствии. — Поистине неоценим тот вклад, который искусство кино с его огромным влиянием на умы и сердца людей способно внести в дело мира и дружбы между народами, в объединение их усилий во имя решения актуальных проблем, стоящих перед современным человечеством».

Эти слова, обращенные к участникам и гостям международного кинофорума, с необыкновенной ясностью и силой формулируют значение Московских кинофестивалей, их глубокую соотнесенность с самыми актуальными проблемами времени, с «духом Хельсинки», с процессом разрядки, который, преодолевая сопротивление и натиск противников, неуклонно прокладывает дорогу в будущее. В этих словах выражено самое существо современного прогрессивного киноискусства, которому принадлежит «особая роль в утверждении духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами».

●

Всякое ответственное участие в международном киносмотре — это позиция.

Наша позиция была отражена не только в кинопрограмме, показанной на трех конкурсах X МКФ.

В год 60-летия Великого Октября, в канун принятия новой Советской Конституции, мы открывали фестиваль показом широкоформатной киноэпопеи «Солдаты свободы», созданной советскими мастерами в содружестве с кинематографистами Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии. Еще никогда в летописи московских киносмотров в такой масштабности, идейной и художественной концентрированности не проявлялись на киноэкране единство наших социалистических кинематографий, общность наших политических позиций, общность наших взглядов на важнейшие этапы исторического процесса — прямо приводящие нас в сегодняшний день.

В эти июльские недели на экранах многих столичных кинотеатров мы показали большую программу новых советских кинофильмов.

Актеры Элен Берстин, Керк Дуглас (США), Ирина Мирошниченко (СССР) и Тосиро Мифунэ (Япония)

И вписавшись в панораму фестивального зрелища, они необычайно расширили представление наших зарубежных гостей о том, что происходит сегодня в советском многонациональном кинематографе.

Мы показали широкую ретроспективу нашей кинематографической классики. «Броненосец «Потемкин», «Щорс», «Член правительства», «Коммунист», «Летят журавли». Каждую из этих картин можно назвать этапной в советском кинематографе. И в каждой из них с огромной художественной силой запечатлен путь народа, путь нашей страны.

●

Родольф Риос Вальехос (Перу): Из тех советских фильмов, которые мы успели посмотреть за время проведения X Московского фестиваля, на меня самое большое впечатление произвела киноэпопея режиссера Юрия Озерова «Солдаты свободы», созданная интернациональным коллективом кинематографистов. Мне хочется особо отметить отличное изобразительное решение фильма.

Герман Херлингхауз (ГДР): Новая картина Юрия Озерова поднимает чрезвычайно важную для нас тему — о том, как в ходе антифашистской борьбы закладывался фундамент новых отношений между народами воюющих стран, о том, как коммунисты взяли на себя ответственность за ход истории.

Элемамур Рахман (Бангладеш): Этот фильм вызывает у меня горячее желание поздравить советских кинематографистов с большой победой. Необходимо продолжить опыт таких постановок — они представляют собой яркий

пример художественного осмысления истории, особенно ценный для будущих поколений.

Альберт Джонсон (США): Как всегда в Москве, я не пропускаю ретроспективы советской классики. Первый раз я увидел полнометражную версию фильма «Щорс» — у нас в США показывали сокращенный вариант киноленты об этом легендарном герое, и лишь теперь я открыл для себя подлинную силу этого шедевра. Особенно интересно было смотреть фильм в Москве. Во время просмотра друг и соратник Александра Довженко Юлия Солнцева рассказала много интересного о съемках «Щорса».

●

Поздним вечером или, пожалуй, ранней ночью (это происходит в самый канун фестиваля) я, наконец, дозваниваюсь к Георгию Данелия. Он почти неуловим. Целыми днями пропадает на «Мосфильме», где печатается конкурсная копия «Мимино».

— Георгий Николаевич, вас не удивляет, что именно кинокомедия в этом году впервые представляет нашу кинематографию на фестивале?

— Это меня нисколько не удивляет! Я считаю комедиями многие фильмы, как будто бы не относящиеся к этому жанру. Если хотите — «Калина красная» Василия Шукшина, «Листопад» Отара Иоселиани. Я имею в виду юмор в размышлениях о жизни, юмор (он может быть и грустным и серьезным), заключенный в самих жизненных ситуациях.

Поставьте скрытый магнитофон в кинозале, где показывают «Калину красную» и какую-нибудь рядовую кинокомедию, и запишите на пленку только реакцию — смех в зрительном зале. Я уверен, что победит «Калина красная». А вот во второй магнитозаписи, боюсь, судьи могут решить, что на экране демонстрировалась серьезная бытовая драма.

— Ну, а если «счетчик смеха» подключить к вашему фильму?

— Не стоит. Когда я работаю над фильмом, то стараюсь забыть о том, что снимаю комедию.

— О чем же рассказывает «Мимино»?

— Не знаю. Я никогда не знаю, о чем снимаю свой новый фильм. Позже узнаю об этом, вычитывая в рецензиях критиков, и говорю себе: «Ага, братец, так вот оказывается, о чем ты снял фильм».

Сказать об этом, по-моему, так же трудно, как сказать, о чем тот или иной человек.

Мимино по-грузински — сокол. Это прозвище и позывные моего героя. Он вертолетчик. Работает в «глубинке», на местных авиалиниях, летает в горные грузинские деревушки, перевозит баранов, мешки с мукой и всякую всячину... Но вот ему удается перейти работать на международные линии. Все чудесно! Прекрасная работа, положение!.. Весь мир под крылом самолета! И вдруг киногерой осознает, что живет неправильно. Кажется, достиг всего. Но, как магнит, его тянет к себе маленькая родная деревушка, сельский аэродром, вертолет... О чем это? Наверное, о родине. О человеке, который не успокоился.

— Что вы думаете о своем участии в фестивальном конкурсе?

— Наверное, полагалось бы чувствовать и рассуждать (разумеется, не вслух!) примерно так: раз твой фильм выдвинут на конкурс, а на конкурс, как известно, выдвигают лучшие фильмы, то значит ты... Правда? А на самом деле?.. Словно что-то отрезали, отсекли... Очень важное.

— Вы не любите возвращаться к своим работам?

— Нет. Они меня перестают волновать. Мне даже кажется порой, что они сняты не мной, а каким-то очень знакомым человеком.

В ЭТОМ ПРЕКРАСНОМ И ЯРОСТНОМ МИРЕ (из записной книжки)

Фильм Кането Синдо «Одинокий путь Чикузана» особым глубинным ходом напоминает картину «Голый остров»... Как-то сами собой приглушаются, отходят на задний план слова киноленты (разговоры близких или чужих друг другу людей — в передышках, на привалах бесчисленных странствий музыканта). Обнажается молчание. Суровая тишина жизненной дороги. Голос певца звучит подобно мело-

дии «Голого острова». Это песнь, которую поет сам человек — кровный сын тех крестьян, тех молчаливых бедняков, повстречавшихся нам в «Голом острове».

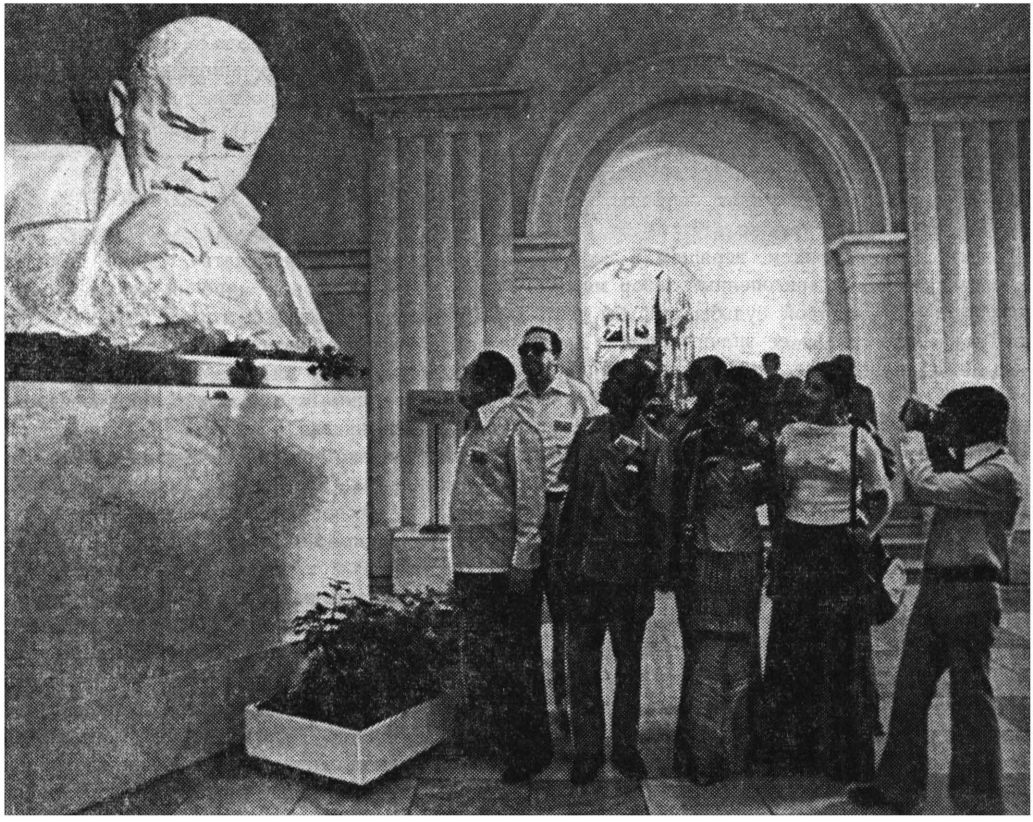
«Одинокий путь Чикузана» продолжает основную тему моего творчества — тему жизни и борьбы простого человека из народа», — говорит Кането Синдо.

Погружаясь в атмосферу этой суровой картины, озаренной мужеством, величавым долготерпением и строгой красотой, мы ясно постигаем и расшифровываем образную метафору, заключенную в этом произведении. В нищенском рубище слепого музыканта, на ледяном ветру — само искусство народа скитается по островам Японии, стучится в дома бедняков и богачей, взывая к людям, слабея, падая от усталости, голода, чтобы вновь подняться, гордо и страстно продолжая свой путь.

●

Здесь полезно вспомнить и другую меру, определяющую жизнь передового кинематографа Японии. «Я собираюсь поставить свой фильм, а для этого нужны средства, — рассказывал на пресс-конференции крупнейший японский актер Тосиро Мифунэ. — Чтобы их получить, моя фирма «Мифунэ продакшн» снимает для телевидения одночасовые фильмы, около двухсот в год. Это даст мне возможность поставить свой фильм». Двести лент

На экскурсии в Музее В. И. Ленина



«Мифунэ продакшн» — за один, свой фильм Тосиро Мифунэ!

В 1976 году Япония выпустила 344 полнометражных художественных фильма и 1500 короткометражек. Лавина! Что значит в ней один фильм? Вот что. «Мы надеемся, — сказал критик Кадзуо Ямада, — что большой художественный успех нового фильма Кането Синдо поможет нам отстаивать позиции национального кино».

●

Удивительно пересекаются финалы фильма Кането Синдо и югославской картины «Идеалист»! Словно одной и той же бурей (вспомните «Короля Лира») застигнуты слепой музыкант Чикузан и словенский учитель Мартин Качур. Когда на заснеженном краю острова замерзает Чикузан, его спасают мать и слепая жена: поднимайся, сынок, вставай, муж, бери свой сямисен, ты должен идти дальше. Когда в снежном буране замерзает обессилевший, сломленный жизнью учитель Качур — как отсвет далекой юности, ее надежды, слов разума и добра, которые нес он людям, — в последний раз озаряет его лицо улыбка.

В искусстве настоящем, верящем в человека, возникает некий драгоценный зазор между конкретностью экранной судьбы, судьбы вот этого человека и ее значимостью для людей. И поражение, гибель киногероя могут стать — в конечном счете — победой людей. Увидеть эти фильмы порознь — значит увидеть два талантливых, очень разных по художественной стилистике произведения. Увидеть их вместе, на московском киноэкране — значит начать с помощью кинематографических образов строить современную модель мира, его гуманистическую концепцию, обозначенную параметрами: Московский фестиваль, 1977 год, кино почти ста стран. Эта модель неизбежно выкристаллизовывается. Концепция складывается в сложной гармонии (а подчас и в контрастах, непримиримых диссонансах) фильмов. И каждый из нас, охватывая толику фестивальных лент, распахивает свое окно, ведущее в современный мир.

●

Разные краски. Разные пласты жизни. Здесь живописный, эмоциональный почерк индийской киноленты «Королевская охота» соседствует с суровым северным колоритом финской киносказки «История Антти», здесь ровное, бытовое (словно мелкий, бисерный почерк) «письмо» шведской киноленты «Элвис! Элвис!» уживается с незатейливой криминальной интригой иракского фильма «Голова»... Вы еще в гуще фестивальных просмотров. Вы еще ждете открытий. Еще не расчерчены все «улицы» этого многоязыкового фестивального «города», еще не ясен весь его «план». Порой разительны контрасты. Рядом с обнесенным колючей проволокой стадионом Сантьяго высятся нарядные, фантастические декорации американского города под непроницаемым куполом — города XXIII века... Самое интересное, познавательное — это неожиданное столкновение фильмов, возникновение сцеплений и контрастов, ярких сопоставлений и перекличек, которые может породить лишь фестивальный экран.

●

В фильме «Пятая печать», вновь обратившись к годам второй мировой войны, Золтан Фабри ставит своих киногероев, скромных философствующих завсегдатаев кабачка, перед лицом мучительно страшного испытания, когда жизнь можно купить, лишь продав человеческое достоинство.

Ситуация экстремальная. Выход из нее, выход не идеи, не абстрактной морали, а четырех живых людей, вовсе не готовых взойти на Голгофу, не привыкших смотреть в глаза смерти, не умеющих измерить эти трагические секунды числом патронов в обойме (как это делают юные герои в польском фильме «Спасти город»), — выход этих людей (которых принято называть «обывателями») неоднозначен. Можно, оказывается, упасть в обморок и этим преодолеть «пограничную ситуацию». Можно упасть под пулями. Можно купить жизнь, поступившись своей честью. Фабри здесь не настаивает ни на одном выходе, ни

Режиссер и теоретик кино Полен Виейра (Сенегал) на Красной площади в Москве

на одном решении. Скорее он показывает, что исхода — в этой ситуации — нет. Он до трагизма доводит ноту насилия над человеческой личностью. Он обвиняет фашизм, разрушающий само естество человека. И утверждает подлинное величие человеческого духа, его способность к сопротивлению.

●

...И вот перед нами на экране возникает стадион Сантьяго в те страшные сентябрьские дни 1973 года. Бронетранспортеры на беговых дорожках. Пулеметы, нацеленные на трибуны. Полицейский сапог на лице избиваемого человека. Чудовищный образ стадиона-тюрьмы.

В его каменных казематах ежесекундно разыгрываются те же «драмы выбора», которые были изображены Золтаном Фабри.

Фильм «Ночь над Чили»[1] — гневное документальное свидетельство. Авторы стремились приблизиться к абсолютной правде фактов. Самое важное в этой ленте молодых кинематографистов — образ чилийского народа, постепенно вырастающий, крепнущий, мужающий на экране. Толпа людей, растерянных, незнакомых, случайно оказавшихся рядом, на наших глазах становится организованной массой, сплоченной одним гневом, одним протестом. Значит — впереди борьба! Значит неминуем рассвет после черной ночи фашизма.

---

[1] Об этом фильме см.: «ИК», 1977, № 7.

Мы запоминаем лица людей. Их глаза. Запоминаем мужественную мелодию композитора Патрисио Кастильо, которая слышится в финале. И как прекрасная, светлая перекличка вторят ей на фестивальном экране песни бродячего японского музыканта, апофеоз надежды, звучащий в последних кадрах фильма о жизни индийских крестьян, тема борьбы и прямых жизненных дорог, побеждающая в югославской киноленте.

●

Что же может обозначить собой в этих политических и социальных бурях века, трагических контрастах богатства и нищеты, насилия и бесправия, что может обозначить изображение на экране простой, обыденной, текущей в нормальном русле жизни современных людей? Скажем, история ленинградских старшеклассников в фильме «Ключ без права передачи»? Дружба австралийского мальчика с умным пеликаном по прозвищу мистер Персифаль? Жизнь софийской девушки Белы в картине «Бассейн»? Рассказ о двух выходных днях, проведенных героем Бардема на дорогах Испании? Воздушные и земные дороги грузинского летчика Мимино?..

Поначалу — в силу неизбежного драматического контраста — два эти полюса, два ряда экранных историй кажутся просто несопоставимыми. Одно представляется остросовременным, необыкновенно важным для человека. Другое — второстепенным, «милым» и не более. Но проходит время, происходит работа мысли и не в безмятежной изолированности, а именно на этом животрепещущем драматическом стыке, простые «житейские» истории обрастают «сегодня» сопоставимой масштабностью, значимостью. Эта значимость в утверждении, в позитивности разговора о жизни, о реально существующих в ней духовных ценностях.

А ведь это утверждение — тоже острейший, поистине огненный рубеж борьбы за человека, его достоинство, за судьбы передового гуманистического кинематографа.

●

На экране потрошат человека. Анатомируют труп, кромсают старческое мясо: туманные всплески подсознания, бред воображения. Экран вычерчивает фантастические кривые этой киноопераций. Фильм — «Провидение» Алена Рене.

Ах, эти чудовищные пасьянсы извращенного дряхлеющего мозга! Люди (близкие, родные) — мерзавцы, нашептывает «подкорка». Вот сын пристрелил какого-то бородатого лешего в лесу и теперь — тупо, монотонно — безнаказанно бегает в спортивных трусиках по городу. Невестка — дрянь, собирается переспать с этим убийцей и ублюдком. Ее муж (его второй сын) только и ждет, чтобы старик поскорее подох. Покойница жена вновь и вновь вскрывает себе вены и... А кишечник никак не работает, алкоголь выклевывает печень, ночь страшна, бесконечна, а твой будущий труп продолжают терзать на анатомическом столе...

Да-да, в подсознании запрятано все. И, может быть, галлюцинации — это лишь приведение страшной, притаившейся, как зверь, реальности. Да-да, это очень талантливо, интересно, кинематографично. Бред рождает пластику небывалого изящества, многозначительности. Да-да, это вам не какая-нибудь простенькая, видимая глазом жизнь.

И когда проснувшийся наутро старик видит себя в окружении ласковой невестки, внимательного сына и, пронзительно вглядываясь в милых родственников-сволочей, сверяется со своим ночным пасьянсом, уж и не знаешь, радоваться ли, умиляться или «вздыхать и думать про себя: «Когда же черт возьмет тебя!»

...При многих опущенных мною нюансах, при некоторых эмоциональных и иррациональных достоинствах метода провидения (назовем это так) он с неизбежностью приводит к одному итогу. Вооружаясь тончайшими скальпелями, инструментами, способными, казалось бы, проникнуть в нервную клетку, в тончайшие капилляры мозга, способными, казалось бы, высветить таинственную сень подсознания, художник топором, грубым, с

зазубренными краями, напрочь отсекает себя от действительности.

Остается томительная одинокая ночь, дрожащие руки старика, липкий пот, пустая раковина унитаза и легкий завтрак, накрытый в летнем саду...

●

«Несмотря на то, что в фильме «Гамлет-женщина» немало наивных сцен и приемов, заимствованных у откровенно коммерческого кино, Фатьма Гирик превосходно справляется со своей ролью», — писал А. Гусейнов в «Спутнике кинофестиваля» (№ 11). Полно! Возможно ль такое?! Ведь превосходно справиться с ролью Гамлета — значит участвовать в создании выдающейся шекспировской экранизации.

Да, здесь — с поправкой на «современность» приключившегося и «слабый пол» героини — все решительно, как у Шекспира. Богатый и сластолюбивый турок застрелил своего брата, женился на снохе, разбил сердце племянницы. И тайна преступления была раскрыта, и окровавленный призрак явился, взывая к мщению, и было прочитано с чувством «быть или не быть», и был брошен яд в бокал и труп в могилу...

Все сходится! И все-таки... Пусть достанут из пруда юного мускулистого турка, разделившего в этом фильме участь Офелии. Не надо тревожить череп бедного Йорика. Не стоит

Режиссер Григорий Александров, актрисы Елена Проклова и Людмила Зайцева принимают гостей фестиваля на «Мосфильме»

Гамлету-женщине и ее дяде устраивать кровавую дуэль на винтовках с оптическим прицелом... Конечно же, Фатьма Гирик «превосходно справляется с ролью». Но... «На мне играть нельзя», — говорил принц Гамлет.

●

Когда в алжирском фильме «Омар» на экране появляется киногерой и с обезоруживающим простодушием начинает посвящать нас в свою жизнь (вот полюбуйтесь-ка на мой магнитофон, послушайте, какие прекрасные записи, взгляните на мой парадный костюм и на моих пастырных племяшек...), перед нами словно приоткрываются новые возможности, новые горизонты молодой национальной кинематографии. В чем же они? Неужто всего-навсего в этом достоверном фоне жизни, в показе того, что обычно остается «за экраном», в искренности героя, в его настойчивости — выслушайте меня, побудьте со мной, присмотритесь, как я живу, помогите мне разобраться, почему со мной не случается ничего примечательного... Да, может быть, с этого и начинается настоящее кино, которое противостоит потоку коммерческой чепухи, заполонившей экраны города, в котором живет Омар.

Вспомните, как в «Неаполе — городе миллионеров» гонял на велосипеде паренек, перебрасывая из кинотеатра в кинотеатр коробки с голливудской «пастилой». А ведь на дворе уже была весна, был неореализм, и даже паршивый кинотеатрик с его коммерческими сеансами светился на экране правдой подлинного искусства.

●

Случалось вам видеть когда-нибудь Сокола, перевозящего по воздуху баранов? Сокола в стареньком кителе за штурвалом маленького вертолета? Сокола, транспортирующего мешки с мукой, коробки с куриными яйцами и фильмами? Словом, Сокола-транспортника, Сокола — трудягу «малой авиации», обслуживающей горные деревушки Верхней Тушетии.

Понятно, что это не символ, не аллегория, а лишь прозвище и позывные вертолетчика, героя фильма «Мимино»... И все же современный, так сказать, процветающий Сокол рисуется иным. Вот в белоснежном отутюженном кителе, сопровождаемый эскортом прелестных стюардесс, он шествует по бетонированной дорожке к своему сверкающему авиалайнеру, вот дерзко и радостно пересекает трансконтинентальные пространства, смотрит увлекательную передачу в Брюсселе, звонит из Нью-Дели в родной и зеленый грузинский городок Телави, приобретает импозантного игрушечного крокодила в Гамбурге... Словом, парит и живет.

Собственно, и то и другое случается в жизни Мимино, героя фильма Георгия Данелия! Да, это он, скромный трудяга-вертолетчик! А потом — по счастливому стечению обстоятельств — респектабельный шкипер воздушного корабля, курсирующего над всей планетой! Так что же лучше, удачливее, солиднее — «положительнее», как говаривали в старину? И почему, с какой это стати, едва вкусив пьянящего ветра странствий, киногерой бросает и белоснежный лайнер и трансконтинентальную трассу, чтобы вернуться в горы — к старенькому вертолету, к баранам, к будничным полетам в затерянные горные деревушки? Чудак? Нет-нет! Мы как-то незаметно привыкли списывать на счет чудаков поступки ясные, нормальные, естественные...

Нет, не понять ни Мимино, ни фильма, ни, верно, самого Георгия Данелия, если приложить к этому сюжету мерки меркантильные, соображения, так сказать, «здравые», измерения человеческой высоты — рублем, карьерой, вещным благополучием.

Надо познать цену простых вещей. Надо понять, за что человека можно любить, а за что — презирать и подчас ненавидеть. Надо иметь горячее сердце, а не только пламенный мотор.

Надо прожить хотя бы несколько дней в Москве, в номере «России» вместе с Мимино (Вахтанг Кикабидзе) и Рубиком Хачикяном (Фрунзе Мкртчян), грузином и армянином, случайно повстречавшимися в Москве. Прислушаться к их неторопливым беседам и пылким ссорам, побыть с ними на пиру и в беде Надо

Чехословацкий киновед профессор Антонин Броусил, актриса Ирина Скобцева и режиссер Сергей Бондарчук (СССР)

понять их — шофера и вертолетчика, знающих цену простым и прямым дорогам, семьям, близким, истинным друзьям, грузинскому лобио и армянской долме, Дилижану и Телави...

Надо взглянуть на положение вещей с высоты зеленых гор, над которыми трудолюбиво кружит вертолет Мимино. Надо увидеть Мимино в родных горах, увидеть Сокола в высоком деревенском небе. Надо увидеть мальчишек, мчащихся к нему навстречу, зайти в сельский дом, заглянуть в глаза старика, девушки, ребенка...

Надо увидеть, почувствовать з е м л ю л ю д е й, которую и Сент-Экзюпери открывал для себя с борта маленького почтового самолета.

Надо понять этот уголок родной земли. Ощутить его родиной.

Земля людей. Согретая теплом и опаленная борьбой. Омраченная горем и озаренная надеждой, неприкрытая никаким защитным куполом, распахнутая всем семи ветрам времени и истории — вот тот собирательный образ, что рождается на фестивальном экране.

●

..Вдруг стало страшно. Вот так, сидели в поезде и говорили: «Это ваша война», «А наша...»

И оказалось, что у всех была война.

Жозефин Крато, стройная, смуглая, всем обликом своим напоминающая киноактрису. Была фронтовым кинооператором. Ее первые ленты сняты в партизанских районах, на севере Гвинеи-Бисау. Она рассказывает: «наша война...», поезд перестукивает колесами, и в

такт им покачиваются крупные серьги... Трудно представить себе, что эта девушка не только снимала под огнем, но и ходила с автоматом в атаку.

Тхань Ту, актриса, вспомнила о фронтовых спектаклях. Она говорила: «Мои товарищи выступали перед бойцами...» У вьетнамцев так принято, сначала «мои товарищи», а о себе... лучше даже промолчать. Но и она была на фронте. Часто. По нескольку месяцев. На передовой. (Хотя почти весь Юг Вьетнама был в ту пору передовой.)

Я слушал ее рассказ, такой знакомый, до мельчайших черточек... «Это ваша война», «А наша...»

...И тут припомнился разговор (это было восемь лет назад) с молодым американцем Джоном Филиппом Лоу — в точно такой же ночной, мчащейся из Ленинграда «Красной стреле». Мы тоже говорили тогда о жизни в кино, о войне. Джон Лоу только что сыграл в фильме «Русские идут» роль советского моряка Вани Колчина, который, вторгшись на военной подлодке в территориальные воды США, переполошив маленький рыбачий поселок и грозный Пентагон, оказывался чудесным парнем, спасал американского мальчонку, покорял сердце прекрасной островитянки и уплывал с ней на подводной лодке в Россию, провожаемый дружеским эскортом рыбацких баркасов и катеров. Добрый, забавный, наивный фильм!.. Над Югом и Севером Вьетнама рвались тогда американские бомбы. Вьетнамские документалисты привозили на московские фестивали фильмы с передовой, снятые подчас трофейными американскими кинокамерами...

На нынешнем кинофестивале Джона Филиппа Лоу нет. Но недавно я вновь повстречался с ним на экране. В фильме «Начало каникул» Джон играл теперь не «Ваню Колчина» (по ошибке «напавшего» на США), а своего земляка, американского парня, вернувшегося из Вьетнама. Убийца, садист, охотник за черепами, скинув солдатскую форму, не сбросил с себя страшный груз военных лет. Теперь у себя дома вместе с приятелями — ветеранами Вьетнама — он устраивает для разминки, для души, чтобы не потерять форму, маленькие военные операции, засады, облавы, этакие воскресные «Сонгми». Это жуткий, грозный фильм, жестокость и бесчеловечность которого заслоняют собой все — и осуждение, и отвращение, и ужас авторов, взявшихся досказать еще один «настоящий конец большой войны».

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Сергей Герасимов (СССР):

«Соблюдать линию, за которой видится будущее человечества»

Да, как это ни странно, а Московский фестиваль не продемонстрировал то кризисное состояние мирового кинематографа, о котором из года в год (и справедливо!) говорили с тревогой критики (а экран давал обильные подтверждения этим весьма мрачным прогнозам).

Очевидно, все дело в направленности московского киносмотра, в той избирательности его кинопрограмм — при необычайной широте, демократичности, многогранности зрелища! — которую предопределяет благородный девиз нашего фестиваля.

Меня всегда особенно радует способность нашего фестиваля предоставлять экран молодым кинематографистам. И целым кинематографиям, набирающим силу. Именно — способность. Умение заглянуть в будущее искусства. Наш киносмотр не гонится за сенсациями и не подчиняет себя коммерческим целям. Поэтому, наряду с работами крупнейших мастеров экрана, так щедро представлены в Москве фильмы молодых художников из стран Африки, Азии, Латинской Америки. Свежие голоса, многообразие тем, честная деятельная мысль, зовущая к преобразованию и улучшению мира, — все это знакомые приметы Московских фестивалей.

Думаю, что здесь и обнаруживает силу кинематограф, противостоящий кинокоммерции, кризису и упадку.

Мир наш, конечно, не прост. И неоднозначны условия, в которых приходится сегодня снимать картины. Мне приходилось не раз бе-

Председатель Международного жюри конкурса художественных фильмов режиссер Станислав Ростоцкий (СССР) вручает Специальный приз режиссеру Мануэлю Пересу (Куба)

ведовать с именитыми мастерами западного кино, искренне возражавшими против засилия жестокости, цинизма, секса, патологии на экране. Но, бывает, посмотришь картину своего собеседника и встречаешь в ней все то, что им же самим горячо осуждалось — «В чем же дело?! Ведь ты же сам...» Здесь некоторое смущение, пауза... и потом: «Жизнь, понимаешь, заставляет... Деньги нужны, чтобы снимать кино...» И вот тогда-то возникает на экране странное «сексуально-социальное направление» кино, сцены «из жизни голых», закамуфлированные политическим орнаментом,— грустный пример компромисса или капитуляции художника перед буржуазной кинокоммерцией.

Нет, искусство рождается на иных путях!

Выравнивать нравственный ватерпас, соблюдать линию, за которой нам видится будущее человечества — вот высокая обязанность художника. Живем мы в век огромных скоростей. А искусство имеет право быть неторопливым. Ему надо думать... Искать свои средства воздействия на людей.

Цель кинематографа была и есть одна — воспитать человека, помочь ему жить на этой маленькой планете.

Бернардо Бертолуччи (Италия):

«Выход в общении с людьми, в проникновении в социальные проблемы»

Итальянское кино переживает сейчас трудный момент. С одной стороны, это объясняется кризисом духовных ценностей в нашем обществе, с другой — распространением авантюризма среди продюсеров. В нынешних политических и

экономических условиях трудно предсказать, как кино выйдет из тупика.

Лучшие итальянские фильмы периода неореализма появились тогда, когда наш народ был одержим высокими целями, и это неизбежно передавалось художникам. Сейчас работать в кинематографе, найти в нем себя, найти массового зрителя — намного труднее. Но это не снимает с нас ответственности. Глубоко осмысливать современную жизнь, выражать стремления и чаяния своего народа — эти черты я считаю сегодня главными для режиссера.

В 60-е годы я делал фильмы, которые можно назвать монологами. Но это привело лишь к тому, что я почувствовал себя одиноким. Естественно, что я стал искать выход для себя в общении с людьми, в проникновении в социальные проблемы.

В своем последнем фильме «Двадцатый век» я обратился к жизни итальянцев провинции Эмилия. Этот рассказ в известной мере автобиографичен. Я родился и вырос в окрестностях Пармы.

Меня взволновала такая важная проблема современной Италии, как исчезновение региональных культур и традиций, разрушаемых обществом потребления. С этого я начал «Двадцатый век», обратившись к жизни своих земляков, сумевших сохранить местные традиции и самобытность, несмотря на испытания двух мировых войн, страшные годы фашистской тирании и разрушительность буржуазного влияния.

...Как-то, когда мне было 7—8 лет, я наблюдал за работой женщин, которые убирали помидоры. И вот вдалеке на дороге появился грузовик с громкоговорителем. Мы все услышали призыв: «Завтра — забастовка! Ответим забастовкой на гибель Альберта!» — «Кто такой Альберт?» — спросил я. — «Коммунист».

Кажется, тогда я и стал коммунистом.

Истоки «Двадцатого века» ведут в детство, которое, образно говоря, разделялось на дом моих родителей, людей со средним достатком, и дом крестьян. Я был как бы посредине. Война, фашизм и снова война — ничто не миновало наш дом.

Задумывая «Двадцатый век», я хотел сделать из своего фильма как бы гигантскую фотографию, отражающую эти социальные, классовые исторические противоречия. Изнутри проанализировать их и взорвать, резко обнажив перед зрителями. Да, мне кажется, что сегодня эти противоречия нужно показывать обостренно и ясно.

Золтан Фабри (Венгрия):

«Я считаю своим долгом вновь и вновь обращаться к теме фашизма».

В дни X МКФ Золтан Фабри прислал телеграмму в Москву: «Дорогие друзья! Посылаю вам этот привет, находясь в больнице: к сожалению, случилось так, что состояние здоровья помешало осуществиться моему горячему желанию присутствовать на Московском фестивале. Но прошу считать, что душой и мыслями я с вами. Надеюсь, что мой фильм «Пятая печать», которому выпала честь представлять киноискусство Венгрии на X Московском международном кинофоруме, составит мой скромный вклад в то прекрасное дело, суть которого формулирует девиз фестиваля».

Несколько недель спустя по просьбе редакции «Искусства кино» с Золтаном Фабри беседовала венгерская журналистка Илона Гаттнер.

— Как вы расцениваете успех фильма «Пятая печать» на X Московском фестивале?

— Трудно даже выразить, какой большой радостью стала для меня весть о том, что «Пятая печать» получила Золотой приз. В этом я прежде всего вижу признание важности и актуальности проблематики, составляющей суть моей картины.

В основе замысла — раздумья о природе фашизма и методах насилия, унижающих и попирающих человеческое достоинство. Но одновременно нам хотелось показать, как рождается в людях решимость протестовать против подобного зла, как зреет в них сознание необходимости преодолеть собственную слабость, готовность возвыситься над обстоятельствами, из которых, кажется, нет выхода. Мне хотелось исследовать истоки человеческой стойкости, твердости и мужества, которые иногда бывает очень сложно распознать за внешней

растерянностью, нерешительностью, отсутствием героических черт.

Меня постоянно занимали моменты, когда личность оказывается лицом к лицу с тиранией, насилием, несправедливостью и пытается утвердить себя во враждебном мире, вступая в поединок со злом. Люди моего поколения сами были свидетелями и участниками подобных ситуаций в прошлом... А сегодня они не дают мне покоя еще и потому, что в разных концах света, будь то Чили или Южная Америка, некоторые страны «третьего мира» или государства капиталистического Запада, насилие вновь и вновь в изощренных буржуазных формах обрушивается на человека, и может показаться, что он перед ними беззащитен. Но это не так. Глубоко веря в человека, в силу его духа, я считаю своим долгом вновь и вновь возвращаться к теме фашизма, к анализу природы этого социального явления, его механизмов, способов подавления людей, влияния на их характеры.

Мы знаем, что самые страшные бедствия фашизм принес людям в годы второй мировой войны. Но ведь и сегодня на земле существуют фашистские и полуфашистские режимы, в ряде стран поднимает голову неофашизм... Поэтому человечество нуждается в напоминаниях и предупреждениях на будущее.

— Вы — участник и призер ряда Московских кинофестивалей. Как бы вы определили значение этих кинофорумов?

— Оно заключено для меня в действенной силе и плодотворности девиза «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». Эпоха, в которую мы живем, характе-

Члены «большого жюри» во время прогулки на теплоходе по каналу им. Москвы (слева направо: Юрий Озеров, Владимир Наумов, Иштван Немешкюрти, Сун Бубакар, Ион Попеску-Гопо)

ризуется острыми социальными и политическими противоречиями. Политика разрядки, настойчивая борьба за мир и международное сотрудничество, в авангарде которой выступают государства социалистического содружества, принесла ощутимые успехи, отодвинула угрозу военного конфликта. Однако на земле еще действуют силы, враждебные человечеству и человечности: социальное угнетение, фашистская тирания, подавление основных человеческих прав и свобод, расизм, проповедь насилия, милитаризм. Вот почему утверждение в искусстве гуманистических идей, стремление к взаимопониманию, дружбе и сотрудничеству, определяющие атмосферу московского кинофорума, находят горячую и единодушную поддержку у прогрессивных деятелей культуры во всем мире. Двадцатилетняя история кинофестиваля в Москве красноречиво подтверждает этот важный и весьма показательный факт.

●

Рене Тевене (Франция): Московский фестиваль безусловно один из самых значительных в мире и самый демократичный по составу участников. Например, кинофестиваль в Канне отличается, на мой взгляд, непомерным снобизмом, на нем не часто встретишь фильмы стран «третьего мира», да и к лентам из других стран часто предъявляются требования, продиктованные отнюдь не творческими соображениями. Ваш же фестиваль предоставляет свой экран практически всем фильмам, отвечающим его замечательному девизу.

Майкл Кутца (США): Мне посчастливилось быть в Москве на кинофестивале в 1971 году в качестве члена американской делегации. Теперь я участвую в X Московском международном кинофестивале уже в качестве члена жюри. Главное, что меня здесь привлекает,— это возможность познакомиться с новыми фильмами, новыми режиссерами, и полагаю, что среди последних найдется немало таких, кого мы хотели бы пригласить к нам в Чикаго. У себя дома мы видели чудесные советские фильмы: «Солярис», «Король Лир», «Чайка», «Премия» и другие. Они пользовались большим успехом у американского зрителя. Я хотел бы устроить в США ретроспективный показ советских фильмов. Убежден, что знакомство с советской кинематографией послужит еще одним важным стимулом для укрепления дружбы и сотрудничества между нашими странами.

Джон Агард (Гайяна): Мы надеемся, что Московский кинофестиваль позволит нам расширить культурные контакты с кинематографистами других государств, в частности, стран социализма. В девизе Московского фестиваля подчеркнуты его гуманистические принципы, а воспитание гуманизма должно начинаться именно с детского возраста. Этим целям прекрасно отвечают детские фильмы Советского Союза и других социалистических стран. Я надеюсь, что их сможет увидеть юное поколение моей страны.

Турид Данкерстен (Норвегия): На «взрослом» фестивале я ежегодно открываю для себя новые имена и фильмы молодых кинематографий развивающихся стран. Фильмы стран Азии и Африки, широко представленные на московском экране, у нас практически не демонстрируются. И это одно из основных достоинств московских киносмотров.

Антонио Эсейса (Мексика): Я очень счастлив оттого, что наш фильм «Мина — ветер свободы» показан на таком представительном фестивале. Для кинематографистов Мексики московский киносмотр имеет огромное значение, он сближает наши народы. Ведь только благодаря фильмам мы находимся здесь.

Московский фестиваль предоставляет щедрую возможность общения с кинематографистами других стан. Этого нет на многих западных фестивалях.

А здесь, в Москве мы находим людей, близких нам идейно. Ведь их объединяет благородный девиз фестиваля, провозглашающий мир и дружбу между народами. Нам очень важно сравнить свои картины с произведениями советских художников.

Сюжет «Мины» исторический. Но в образе мыслей и убеждениях главного героя я искал нечто, имеющее значение для современности.

Режиссеры Георгий Данелия (СССР) и Хуан Антонио Бардем (Испания), начальник Главкиноуправления министерства культуры ВНР Иштван Б. Сабо с Золотыми призами X МКФ в Москве

Путь, пройденный на экране героем, был созвучен моему опыту. С единственной разницей — в финале моего героя убивают.

Себастьян Аларкон (Патриотические силы Чили):

«Я чилиец. Я должен был сделать эту картину»

Это очень-очень большая гордость: наша картина представляет на фестивале Советский Союз.

Показывая «Ночь над Чили» на интернациональном экране Москвы, мы выражаем солидарность со своим народом. Стремимся к тому, чтобы наш фильм — свидетельство страданий и борьбы чилийского народа — отразился на судьбе страны, помог приблизить час победы.

Я верю, что наступит день, когда мы сможем показать нашу картину на родине.

Сейчас в Чили уничтожается культура. Хунте нечего показывать, кроме своего позора. Не только кинематограф — под запретом музыка, литература, театр, живопись. Поэтому, снимая фильмы о своей родине — в Советском Союзе и на Кубе, в Мексике и ГДР, в Болгарии и ФРГ,— мы, чилийцы, осознаем, что сохраняем культуру своего народа. Чилийский кинематограф живет! Его нельзя сломить.

Наша картина снята и смонтирована в документальной манере. Мы старались не брать

известных актеров, не строить декораций, снимать на натуре и в естественных интерьерах. Снимали «с рук», в стилистике репортажа, стремясь приблизиться к кадрам, которые видели в чилийской хронике, на экранах телевизоров, в фильме Романа Кармена, художественного руководителя нашей постановки.

Нам казалось: картина важна прежде всего потому, что помогает людям понять, что происходит в Чили. До сих пор происходит!

Работали легко, одержимо, не испытывая сомнений. Так бывает, когда чувствуешь: это твоя тема, твоя боль.

По кинематографическому образованию я — кинодокументалист и горжусь, что учился во ВГИКе и на съемочной площадке «Мосфильма» у замечательных советских мастеров Леонида Кристи и Романа Кармена. «Ночь над Чили», поставленная вместе с А. Косаревым,— моя первая художественная картина. Сейчас я написал сценарий (речь идет о фашизме в странах Латинской Америки), стремясь решить политическую тему в несколько ином ключе, более образно, обобщенно. Меня влечет к себе метафорический язык, «магический реализм» Габриэля Гарсиа Маркеса. Мне кажется, что он очень созвучен выразительным средствам и языку сегодняшнего кинематографа. Замыслов много. Меня волнуют темы моей родины, темы борьбы. И радостно сознавать, что на киностудии «Мосфильм» я встречаю полное понимание и творческую поддержку моих самых близких друзей — советских кинематографистов.

Мринал Сен (Индия):

«Я — оптимист: будущее за нами...»

Снимая «Королевскую охоту», я не пытался смотреть на события лишь с исторической точки зрения. Мы затронули очень животрепещущую актуальную тему. Это коренные вопросы в обществе, построенном на эксплуатации. И они еще сегодня стоят на повестке дня.

Я занимаюсь такими фильмами, которые нельзя назвать очень популярными. С 70-х годов мои картины — чисто политические. Снимая их, я кую себе врагов среди людей, незаинтересованных в прогрессивном пути кинематографа Индии. Дважды мои фильмы никто не финансировал. Они подавляются лавиной коммерческих картин. То же самое я могу сказать и о работе других художников Индии, стремящихся к правде... Но я чувствую, что интерес к социальным фильмам растет. И поскольку я оптимист, то надеюсь, что будущее — за нами,

●

...Через несколько дней, во время съемок документального фильма о Чингизе Айтматове, я записываю следующий диалог:

М. Сен: Каждый раз, когда я приезжаю в Москву, на кинофестиваль, я считаю необходимым для себя заново осмыслить и уточнить понятия гуманизма, мира и дружбы. Не потому, что меняются сами понятия. Меняется их существо, меняемся мы. Всякий раз по-новому преломляются на экране мысли художников о современном мире.

Ч. Айтматов: Да, понятия эти очень велики... Мы иногда, к сожалению, «заговариваем» их, приспосабливая к мелочным поводам. И наша забота — забота всех художников слова, кино, театра — не дать им стереться, утратить свой значительнейший смысл. В своем творчестве мы должны сконцентрировать этот смысл перед единым взором человечества.

М. Сен: Мне кажется, что в массовой продукции мирового кинематографа все более явственной становится опасность приучить зрителей к поверхностному восприятию жизни. Появляется слишком много стерсотипов, клише и шаблонов всякого рода. Это влечет за собой подмену подлинной культуры. И задача прогрессивных деятелей кино — противостоять этому потоку коммерческой продукции.

Ч. Айтматов: Здесь важно иметь в виду и еще одно: поток кинокоммерции не только приучает к стереотипу мышления, но и затрудняет поиск культурного единства на основе глубоких человеческих чувств, животрепещущих проблем времени. На нас лежит огромная ответственность. Все наши чувства должны быть направлены на то, чтобы помочь человеку отстоять себя, защитить чувство собствен-

ного достоинства и свое право решать собственную судьбу.

Лучшие фильмы нынешнего кинофестиваля объединяет стремление авторов доказать, что люди должны оставаться людьми в любых, даже самых тяжелых условиях. Я имею в виду такие картины, как «Пятая печать», «Ночь над Чили», «Одинокий путь Чикузана».

М. Сен: Да, эта, казалось бы, такая простая, ясная истина постоянно нуждается в подтверждении. Вот почему так важна наша встреча в Москве.

Ч. Айтматов: Помня о том, что разъединяет художников разных стран, мы должны стремиться к взаимопониманию, думать и о том, что нас объединяет, и, в первую очередь, о постоянной, еще не устраненной угрозе миру. Чрезвычайно важно напоминать людям вновь и вновь о том, что в ту секунду, когда разорвались атомные бомбы в Хиросиме и Нагасаки, возникла всеобщая опасность войны.

М. Сен: Люди все более осознают, что сегодня нельзя оставаться равнодушными ко всему, что происходит в любой точке планеты. Я с особенной силой почувствовал это здесь, в Москве, на кинофестивале — в атмосфере глубокой заинтересованности зрителей проблемами разных народов и единого человечества. В Москве люди разных национальностей и культур говорят на одном языке, языке мира, дружбы и борьбы против угнетения и эксплуатации.

НА РУБЕЖЕ ДВАДЦАТИЛЕТИЯ...

...Не странно ли, что до сих пор, за столько минувших лет (скоро-скоро нам придется говорить — двадцать) не был снят большой, полнометражный, серьезный фильм о Московских фестивалях? Кому, как не самим кинематографистам, надлежит рассказать о своем празднике?

Я думаю, он мог бы стать очень значительным, волнующим — этот фильм, не сыгранный, а прожитый на экране кинематографистами разных стран.

В таком фильме можно было бы передать неповторимую атмосферу и высокий смысл московских встреч, проследить живую историю прогрессивного кинематографа.

Сколько интереснейших кинопортретов, запечатленных в движении, в беге времени, предстало бы перед нами!

В таком рассказе можно было бы обнажить целые пласты времени, показать, как судьбы народов отражались на интернациональном экране. Один лишь пример. На I Московском кинофестивале золотой наградой был увенчан вьетнамский документальный фильм о строительстве канала Бак Хинг Хай... Еще не было огненного смерча, не было этих страшных, многолетних массированных бомбардировок, обрушившихся на всю сеть каналов, на всю кровеносную систему этой страны, этой земли, которую намеревались «лунизировать»... На X МКФ мы снова смотрим мирные документальные ленты победившего вьетнамского народа!

И обязательно вспомнить начало...

Была пора: наш праздник молодой
Сиял, шумел и розами венчался ..

Год 1959-й. Год создания «Судьбы человека» и «Баллады о солдате». Девиз «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», начертанный на знамени московских киносмотров, не был придуман в кабинетной тиши — он был рожден творческим взлетом советского кинематографа, он, как живое сердце, бился в картинах 50-х годов. Вспомним «Коммуниста» и «Сорок первого», «Летят журавли» и «Судьбу человека», «Балладу о солдате» и «Иваново детство»; его готовила кинокамера Сергея Урусевского, молодая режиссура Григория Чухрая и Сергея Бондарчука, Андрея Тарковского, Андрея Михалкова-Кончаловского, опыт и творческая мудрость Сергея Герасимова, Михаила Калатозова, Сергея Юткевича и многих других наших славных художников; он навсегда олицетворен для нас в незабываемых образах, созданных на экране Евгением Урбанским, Алексеем Баталовым, Татьяной Самойловой, Изольдой Извицкой, Владимиром Ивашовым...

...Сегодня, когда мы оцениваем и благородный труд, и пройденный и предстоящий путь (ведь фестиваль продолжает жить и за свои-

ми календарными рамками — в мыслях, в картинах художников, в истории кино) — путь X Международного кинофестиваля в Москве, оказавшегося самым массовым и представительным, прошедшего на гребне столь значительных событий времени, на память приходят другие пушкинские строки:

Громада двинулась и рассекает волны...

Впереди у нас долгий путь.

Сегодня — как, может быть, никогда прежде — передовой кинематограф, объединяющий художников разных стран, должен осознать свою ответственность перед человечеством, перед будущим, помочь народам земли пройти нелегкий путь к прочному миру, к счастливой и спокойной жизни под общим небом нашей земли. И вновь вспоминаются слова Л. И. Брежнева, обращенные к участникам и гостям X МКФ: «Особая роль в утверждении духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами принадлежит общественности, деятелям культуры, в том числе представителям одного из самых популярных и массовых искусств — кинематографа».

Это время серьезнейшей работы. Время больших надежд.

Георгий Капралов

Фильмы, снятые сердцем

Заметки на полях программ X Московского международного кинофестиваля. Статья первая

...Богатый джентльмен, заложив ногу за ногу, сидит в белом креслице барочного стиля. Под стать креслу и высокие, закрывающие даже бедра, белые лайковые сапоги незнакомца. Кресло же стоит посреди красной, огненно красной, пустыни, по всему пространству которой эффектно рассыпаны золотые яблоки. Кожура у всех чуть треснула, а у того, что лежит на переднем плане, совсем разорвалась. Яблоко раскрылось, обнаружив внутри... кинообъектив. Надо думать, что кинофототехника скрыта и в других плодах. Одно из яблок джентльмен держит в правой руке. На левой у него сидит красивая бабочка. В центре крыла бабочки — неестественно крупный человеческий глаз. Такие же глаза, только размером поменьше, выглядывают повсюду из белой пелены туч, что стелятся над головой «сына кинематографа» в лайковых ботфортах, скрывая его лоб.

...А вот еще одна картина. Над морским простором на облаке «прилажено» что-то вроде небольшой эстрады или постамента, по которому шествует полуобнаженная женщина с распущенными волосами. Ее тело облегает легкая голубая ткань. У ее ног, на особой подставке, украшенной раковинами, театральными масками и рогами изобилия, распустил хвост павлин. А над головой прелестницы, из облаков, разрывая их клубящуюся массу, выдвинулся опять-таки вездесущий кинообъектив. Луч, идущий от него, освещает кинодиву. Где-то в недрах объектива просматривается земной шар...

Так декоративно-манерно, претенциозно-сумбурно пытается выразить свой облик Каннский международный кинофестиваль, предлагая зрителю афиши-плакаты, афиши-символы, печально схожие с некоторыми рекламами мыла, духов и другой косметики, на коих модные идолы потребляют сии продукты тоже почему-то в самых экзотических уголках природы — под пальмами на берегу океана или в заоблачных высях.

Последний из описанных выше плакатов принадлежит «Канну-77». Сияние кинолучей на рекламе, павлиний хвост, похожий на убор из перьев, надеваемых в джунглях каким-нибудь колдуном для заклинания злых духов, не помогли. Журнал «Ле фильм франсэ», выходивший как бюллетень смотра, в одном из выпусков писал: «Угрюмый, печальный ностальгический... Вот слова, которые неоднократно возникали в течение этих двух недель то под дождем, то под солнцем и которые объединя-

ли нас (имеются в виду приехавшие в Канн. — *Г. К.*) во время фестиваля. Конечно, — добавляет автор,— фестивали, как и вина, знают свои удачные и менее удачные годы».

Пусть так. Однако, если вдуматься глубже, дело здесь, на наш взгляд, было не в удачливости или отсутствии таковой, не в игре случая, не в капризах погоды.

Роберто Росселлини был в прошлом году в Канне председателем жюри по конкурсу полнометражных художественных фильмов. Я запомнил его тоже печальным, тяжело задумчивым. Выступая перед режиссерами, сценаристами, критиками, журналистами, он говорил об ответственности современного художника, о трагическом кризисе, переживаемом киноискусством в буржуазном мире. Патриарху итальянского неореализма внимали с сочувствием и пониманием, но, выходя из небольшого зала, где проходила встреча, сразу же оказывались лицом к лицу с той самой удручающей реальностью, что вызывала обоснованную тревогу старого мастера. С теми фильмами, составлявшими программу Международного кинофестиваля в Канне, что определили его «угрюмый, печальный, ностальгический» облик, столь несхожий с радужной символикой рекламных плакатов. А ведь Каннский фестиваль, что ни говори, с полным основанием можно рассматривать как визитную карточку и витрину западного кинематографа.

Да, за исключением лишь нескольких интересных произведений, отмеченных духом творческих исканий, социальной активностью авторов, подавляющая часть кинопродукции, привезенной в Канн весной 1977 года, угнетала своей стандартностью, откровенно обнажая главный стимул тех, кто ее фабриковал, — прибыль, прибыль и еще раз прибыль. А для нее не брезговали ничем и тем более не задумывались о каких-то там моральных результатах и последствиях кинотворчества. Нередко же и сознательно действовали по принципу: «Чем хуже — тем лучше». Лишь бы лучше для бизнеса!

Незадолго до своей кончины — Роберто Росселлини умер буквально через несколько дней после закрытия Каннского фестиваля — этот большой и сложный художник, сражавшийся в своих лучших лентах за искусство, необходимое людям, делу общественного прогресса, писал: «Сегодня много говорят о культуре; но культура стала мифом, и она мистифицируется ныне до крайних пределов. Мы должны иметь мужество взглянуть, до какой точки дошли и куда она нас завела». Она — это буржуазная, расхожая, коммерциализованная и мистифицированная культура, для обозначения которой давно уже пора подыскать другой термин...

«Пятая печать» (Венгрия), режиссер Золтан Фабри

Все выступления, интервью, беседы Росселлини последних лет пронизаны призывом к сплочению передовых деятелей культуры и искусства для защиты гуманистических ценностей, призывом о помощи, в которой остро нуждается передовой, демократический кинематограф в мире капитала. Да, о помощи, потому что ни одно из искусств не переживает таких трудностей в буржуазном обществе, какие выпадают на долю кино, когда оно стремится идти по пути служения социальному прогрессу, миру и

демократии. И дело не только в том, что фильм — это не книга, которую можно писать за столом, довольствуясь куском хлеба насущного. Не картина, над которой можно трудиться где-то под крышей нищей мансарды или прямо на улице. (Правда, и книгу и картину тоже надо потом продавать, доводить, как говорится, до читателя и зрителя.) Создание фильма с самого начала требует солидных денежных затрат: сегодня в капиталистических странах расходы по реализации даже сравнительно скромных замыслов выражаются пяти- и шестизначными цифрами. А после, когда лента снята, необходимо напечатать копии, организовать рекламу, найти прокатчика и т. д. И снова — многозначные суммы расходов. Однако, повторяю, не финансовые барьеры сами по себе составляют главные препятствия на пути творения прогрессивного художника к зрителю. Ведь практически любой фильм, в той или иной степени, участвует в политической, классовой борьбе. Обращая внимание зрителя на острые общественные проблемы или отвлекая его от таковых. Будучи орудием идеологического воздействия на сознание масс, кинематограф в буржуазных государствах, поскольку он контролируется крупными капиталистическими монополиями, обязан выполнять охранительную функцию по отношению к частнособственническому строю. Картины иной социальной ориентации буржуазные продюсеры финансировать избегают, буржуазные прокатчики показывать не хотят. Поэтому и на крупнейших фестивалях, проводимых на Западе, в том же Канне, кино, выражающее передовые идеи и антибуржуазные тенденции в развитии современной художественной культуры, отстаивающее подлинно демократические взгляды, не может рассчитывать на сколько-нибудь надежную поддержку.

Полюбопытствуйте, о чем беседовали с журналистами в дни «Канна-77» и других подобных ему буржуазных киноманифестаций их участники. Вы найдете в отчетах о пресс-конференциях галантные комплименты, замечания в адрес устроителей фестиваля, порой остроумные, но не острые, выдержанные в пределах «дипломатического протокола», вежливые улыбки, поклоны... Но вы никогда не найдете там признания и высокой оценки общественной, политической, культурной роли, прогрессивного значения данного киносмотра, какие можно было услышать из уст почти каждого гостя Москвы в период X МКФ. Притягательная сила и авторитет Московского международного кинофестиваля в глазах представителей передового киноискусства мира определяются его подлинно демократической и прогрессивной направленностью, его широчайшей представительностью, его свободной и праздничной атмосферой, создающей самые благоприятные возможности для обмена идеями, культурными ценностями, для творческого соревнования всех кинематографий, свободных от духа коммерции и конкурентной борьбы. Вот почему столь единодушны в своих высоких оценках значения московского киносмотра, в выражении горячих симпатий к нашему фестивалю практически все гости фестивальной Москвы, принявшие участие в работе десятого по счету московского кинофорума.

Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев в приветствии участникам и гостям X Московского международного кинофестиваля писал: «Кинематограф, правдиво и ярко раскрывающий смысл происходящих в мире изменений, последовательно преданный идеям гуманизма, является мощным фактором борьбы за демократию, национальную независимость и социальный прогресс. Поистине неоценим тот вклад, который искусство кино с его огромным влиянием на умы и сердца людей способно внести в дело мира и дружбы между народами, в объединение их усилий во имя решения актуальных проблем, стоящих перед современным человечеством».

Развитие широкого и разностороннего сотрудничества прогрессивных кинематографистов помогает киноискусству выполнять его гуманную миссию, и Леонид Ильич Брежнев высказал в своем приветствии надежду, что полем такого сотрудничества и станет наш X Московский фестиваль.

Вспомните, перечитайте высказывания, интервью многочисленных участников и гостей

московского всепланетного кинофорума, опубликованные в «Правде», «Известиях», «Советской культуре», «Комсомольской правде», в «Искусстве кино», в «Спутниках кинофестиваля», а также прозвучавшие по радио, в телевизионной «Кинопанораме». Суммируйте все, что сказали в те дни наши друзья в адрес советского кино, его лучших фильмов, творчества старших мастеров и молодых талантов. Переберите все впечатления и раздумья, которыми взволнованно делились с нами такие виднейшие деятели мирового киноискусства, как испанец Хуан Антонио Бардем, индиец Мринал Сен, итальянцы Альберто Сорди и Бернардо Бертолуччи, сенегалец Сембен Усман, кубинец Мануэль Перес, американцы Керк Дуглас и Элен Берстин, полька Барбара Брыльска, японцы Тосиро Мифунэ и Кането Синдо, югослав Милутин Чолич и многие, многие другие. Вывод несомненен: московская встреча кинематографистов мира стала таким событием международной культурной жизни, которое отзовется на дальнейшем развитии прогрессивного демократического кино всех пяти континентов. Отзовется и прямым влиянием того, что было увидено и услышано, и приливом новых сил, надежд, художественных замыслов, рожденных встречей с великой Советской страной, с ее людьми, культурой, кинематографом, подсказанных творческими контактами с боевыми единомышленниками по искусству из разных стран.

●

Анализ некоторых аспектов нашего фестиваля и отдельных работ, представленных на нем, мне хотелось бы начать с небольшого отступления.

В Софии незадолго до московской встречи состоялся коллоквиум международной федерации журналистов-кинокритиков (ФИПРЕССИ). Он был посвящен болгарскому кино. Без всякого преувеличения можно сказать, что для многих его участников, приехавших с Запада, он стал открытием новой кинематографии.

Болгарские товарищи показали широкую ретроспективу картин прежних лет, а также ряд новых произведений, в которых зрелость и высота мышления в разработке проблем жизни народа на разных этапах его исторического пути соединяются со смелым поиском выразительных средств, необходимых современному искусству в его диалоге со временем. Гражданская страстность, политическая острота постановки разнообразных проблем, актуальность их выдвижения в потоке тех общественных перемен, которыми живет сегодня страна, откровенность разговора и глубина анализа (при всех частных просчетах и слабостях, которые тоже не остались незамеченными) стали предметом всестороннего разбора и дискуссий киноведов.

При этом отмечалось, что одна из ведущих тем болгарского кино — многовековая борьба против турецкого ига, а затем против пособников фашизма, против помещиков, капиталистов и всех угнетателей за свободу и счастье народа. Прекрасные образы героев-подпольщиков, коммунистов, высокие примеры доблести, стойкости, духовной силы почерпнули художники в национальной летописи народного подвига. Идея развития и обогащения революционных традиций закономерно входит в фильмы о современности, становится духовной доминантой все новых поколений строителей социализма, как об этом правдиво, страстно и талантливо повествуют лучшие болгарские киноленты.

Для большинства критиков, участвовавших в коллоквиуме, данная тема не представлялась дискуссионной ни с точки зрения ее органичности для болгарского кино, ни с точки зрения ее бесспорной актуальности и важности как одного из источников высокого поэтического вдохновения художников, осмысления ими исторических судеб Родины и тех новых задач, которые она решает в условиях свободного социалистического жизнетворчества. Но вот слово взял американский критик Гидеон Бахман. Он не мог не отметить несомненных успехов молодого, но уже зрелого болгарского кино, не признать эстетической ценности того, что создано разными поколениями кинематографистов республики. В то же время он повел разговор о том, что, мол, Болгарии не стоит создавать «громкие», как он выразился,

фильмы, что ей более бы подошло искусство камерное, интимное. Смысл высказываний Бахмана сводился к тому, что искусство героическое, народное — эти понятия он заменил словом «громкое» — есть нечто наносное, искусственно привитое в Болгарии. Но наносной, исходящей из ложных посылок была мысль американского критика, естественно, отвергнутая и опровергнутая другими участниками встречи.

Я вспомнил об этом потому, что в выступлении Бахмана народная сущность социалистического кинематографа, его исторический оптимизм, героический пафос, опирающийся на веру в коллективный разум нового мира, отвергались с позиций буржуазной идеологии.

Если продолжить мысль сего критика, то, наверное, и советскому кино следовало бы оставить темы революции и коммунистического созидания, воспитания нового человека, а заняться выяснением мистических глубин так называемой «русской души», как ее до сих пор склонен толковать кое-кто на Западе.

Но, естественно, советские, болгарские, польские, венгерские кинематографисты, как и мастера экрана других социалистических стран, не пойдут в те тупики, куда загнали искусство в буржуазном обществе философия неверия в человека, эстетика духовной нищеты и цинизма.

Успех на X МКФ в Москве произведений, созданных художниками социалистических государств, еще раз подтвердил, что именно это искусство сохраняет и развивает сегодня гуманистические ценности человечества, именно оно даст верную, перспективную картину развития мира, показывает неисчерпаемые резервы Человека с большой буквы. И именно это искусство нового мира привлекает, вербует в свои ряды, служит вдохновляющим примером для передовых деятелей культуры современного Запада. Именно по путям, открытым этим искусством, идет сегодня все большее число талантливых и честных представителей капиталистического мира. (Замечу здесь, что об этом говорили и сами художники, и киноведы, и историки кино разных стран, которые после закрытия нашего фестиваля приняли участие в большом международном симпозиуме, посвященном теме «Октябрь и мировое кино».)

Один из Золотых призов «Москвы-77» по конкурсу художественных полнометражных картин завоевал венгерский фильм «Пятая печать», созданный одним из старейших и известнейших мастеров республики Золтаном Фабри на основе одноименного романа Ференца Шанты.

...Четыре человека — часовщик Дюрица, столяр Ковач, агент по продаже книг Кераль и содержатель небольшого кабачка Бела собираются вместе, чтобы коротать томительные, гнетущие вечера конца зимы 1944 года, когда в стране после взятия власти салашистами особенно усилились репрессии, фашистский террор. За стаканом дешевого вина идут долгие разговоры о том, о сем, а однажды возникает спровоцированный часовщиком спор о нравственности. Дюрица рассказывает приятелям древнюю легенду о тиране и рабе. Тиране, не знавшем ни жалости, ни угрызений совести, и рабе, настолько униженном, что даже самые страшные муки не могли пробудить в нем чувство протеста. Дюрица предлагает каждому сделать мысленный выбор между тираном и рабом: кем бы кто предпочел стать, если бы был поставлен перед подобной дилеммой.

Эта первая часть картины разворачивается медленно, монотонно. Она похожа порой на экранизированную пьесу. Но чуткий зритель и здесь захвачен внутренним напряжением, предощущением трагического поворота событий, драматизмом пока лишь воображаемого выбора.

Когда приятели расходятся по домам, их реакции на незаконченный спор обывательски нелепы и мелочны: продавец книг, не желая быть рабом своей жены, проводит ночь у любовницы; содержатель кабачка бунтует, правда, наедине со своей супругой, против «тирании» поставщика мяса. Но как ни наивны, а порой и нелепы эти «бунты», совесть всех четверых растревожена, нравственное чувство обострено. Луч авторской иронии не касается лишь часовщика, который, как оказывается, прячет в своей квартире целую группу малышей, детей арестованных и убитых антифашистов.

Но через несколько дней интеллектуальный, теоретический спор, если можно его так назвать, принимая во внимание характеры споря-

«Бассейн» (Болгария), режиссер Бинка Желязкова

щих, приобретает иное направление. Кошмарная фантазия становится реальностью. Приятели арестованы салашистами, выучениками гитлеровцев. В тюрьме Дюрица, Кераль, Ковач и Бела предстают перед изощренным садистом. Понимая, что арестованные по существу не виновны ни в чем, что их пустопорожние беседы безвредны, он тем не менее не хочет отпускать их, не сломив духовно, нравственно. Ему необходимо, чтобы они начали презирать себя как людей, чтобы они отныне почувствовали себя ничтожествами, рабами, чьими судьбами вольны распоряжаться другие, «верховные господа».

Палач предлагает заключенным, до этого уже измученным избиениями, пытками, угрозой расстрела, ударить по лицу истерзанного и окровавленного, подвешенного за руки коммуниста И обыватели, которые еще вчера помышляли лишь о том, чтобы как-нибудь пережить эту войну, тихонько просуществовать в своем уголке, проявляют подлинное мужество, обнаруживают в себе незатоптанное человеческое достоинство и предпочитают гибель нравственному унижению и позору. Только часовщик Дюрица, в ужасе и смятении, выполняет приказ изувера. Но ведь дома часовщика ждет целая подпольная колония осиротевших детей, которые без его помощи погибнут.

И вот он один, выпущенный из тюрьмы, бредет, шатаясь, через опустевший город, бредет под бомбами и не знает, куда деть свои руки, невольно запятнанные кровью героя-патриота...

Ференц Шанта и Золтан Фабри поставили один из важных нравственных вопросов, обострив его до крайности, до предельных ситуаций, и требуют от нас, зрителей, собственных решений.

Как модны ныне на Западе фильмы, постав-

ленные с целью доказать, утвердить, вдолбить мысль о том, что каждый человек — это жертва и палач, палач-жертва. В любую минуту они могут поменяться местами. В любое мгновение в каждом может пробудиться мучитель. Так находит свое «психологическое» оправдание и фашизм, якобы гнездящийся в человеческом подсознании. Так, нацистский изувер изображается всего-навсего несчастной жертвой неуправляемых инстинктов, которые будто бы в любом из нас только и ждут такого прорыва к действию.

Так, создается, скажем, «Ночной портье» Лилианой Кавани, а следом за ним целая серия картин, в которых фашистский концлагерь предстает лишь некой разновидностью человеческого общежития, где все находятся в «равном» положении до поры до времени и где «игра» палача с жертвой, как оказывается, доставляла и тому и другому одинаковые «радости».

В других же, увы, многочисленных лентах со всей изощренностью постановочных приемов, со всем дьявольским изяществом актерского исполнения доказывается, что человек по суги своей — дьявол. В каждом сидит зверь, хищник. Инстинкт разрушения столь же естествен, как жажда материнского молока у новорожденного. И нет для этого разрушителя, поругателя никаких нравственных запретов, никаких гуманистических ценностей.

Золтан Фабри со всей мощью таланта, со всей стратью художника социалистического мира, познавшего, сколь велики творческие силы человека, показывает, как он добр в существе своем, как отзывчив, человечен в самом прямом смысле этих слов. Молодой Маркс писал: «Предположи ...*человека* как *человека* и его отношение к миру как человеческое отношение: в таком случае ты сможешь любовь обменивать только на любовь, доверие только на доверие и т. д.» [1]. (Кстати, современные ученые и среди них известные советские исследователи, как, например, П. Симонов, В. Эфроимсон и другие, доказывают, привлекая огромный естественно-исторический материал, что человек для того, чтобы выжить в процессе многовековой борьбы за существование, должен был обладать как раз такими качествами, которые подвигали его на взаимопомощь, отзывчивость, человеколюбие. Только социальные условия антагонистического общества уродовали и деформировали, заглушали в нем эти его естественные побуждения и мотивы.)

Золтан Фабри ищет ответа на эти важные для современности вопросы нравственности, понимания природы человека, обращаясь к недавнему трагическому прошлому. Болгарский режиссер Бинка Желязкова, чей фильм «Бассейн» отмечен Серебряным призом фестиваля, анализирует некоторые моральные коллизии наших дней, возникающие где-то на переплетении эгоистических — в известной мере — претензий персонажей и осознания ими своего общественного долга, амбициозной переоценки собственной личности и понимания, что ты — лишь частица, хотя и уникальная, большого мира, человеческой общности, которая взяла на себя ответственность за твое историческое в широком смысле этого понятия существование.

Героиня фильма, юная Бела, еще не выбрала свой путь в жизни. А уже немолодой архитектор Апостол замкнулся в гордом одиночестве, поскольку некоторые из его проектов не были приняты. В мире формальных подражаний и подобий живет артист «оригинального жанра» комик Боян. Его окружают рояль с веревочными струнами, телефонный аппарат, внутри которого пустота, тряпичная, сгибающаяся «флейта» и другие материальные фантомы вещей и предметов. Встреча этих трех людей заставляет каждого из них что-то в себе пересмотреть, понять свое место в реальном, а не воображаемом мире.

Главный стимул к этому — связь с народной жизнью. Случайно выясняется, что в квартире Белы в дни войны скрывались подпольщики, здесь находился их центр, с которым был связан Апостол. Придя к девушке, архитектор вспоминает пережитое. Старая фотография, обнаруженная в тайнике, заставляет Белу ощутить ту нить жизни, цепь поколений и деяний человеческих, одним из звеньев которой она яв-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 42, стр. 150—151.

ляется. И вот девушка вглядывается в померкший от времени снимок своей сверстницы военной поры и думает, думает, думает. Находит мужество понять свою эгоистическую, нигилистическую позицию и Апостол. Накануне прозрений, очевидно, стоит и Боян.

Бассейн, в котором впервые встречаются все трое, — это и повседневная реальность и символ. В бассейне меняют воду. Необходимо найти приток новых сил и героям Бинки Желязковой. А ведь в жизнь и г р а ю т порой не только такие вот, как Бела, юные, несозревшие, или такие, как Апостол, чем-то уязвленные, поддавшиеся обманным иллюзиям «гордого» индивидуализма. В жизнь играет, например, и полная какой-то моторной энергии мать Белы, работающая редактором телевидения и организующая репортажи, в которых живая действительность предстает внутренне выхолощенной: дежурная улыбка и несколько мажорных общих фраз, призванных заменить в ее интервью подлинное познание человека, заинтересованное знакомство с ним, помогающее решению проблем, которые действительно волнуют соотечественников.

На наш взгляд, есть в режиссерском решении картины Бинки Желязковой некоторая усложненность, перегрузка зримыми, но порой слишком очевидными метафорами. Не принимая игры в жизнь, которую ведут ее герои, их подмену реального иллюзорным, режиссер сама иногда играет на экране лишь подобиями жизни. Это могло бы обернуться эстетическими потерями для фильма, увести его на дорогу эстетизма, а может, и в запутанные и не имеющие выхода лабиринты индивидуалистического сознания. Но этого не происходит и не могло произойти — и здесь принципиальное отличие фильма Желязковой от произведений, некоторое внешнее подобие с которыми поспешный критик может принять за сходство. В том-то и дело, что фильм Желязковой — не рояль с веревочными струнами. У ее рояля — струны настоящие, и звучит он всеми голосами жизни и человеческой души. Ее герои выходят из индивидуалистического лабиринта в большой новый мир.

«Бассейн» — произведение киноискусства, которое верит в человека, в его будущее, ибо знает реальные дороги истории, прочно стоит на почве народного понимания нравственных ценностей, смысла единичного человеческого существования, неотделимого от жизни ушедших поколений и передаваемого тем, кто придет за ними.

Я не могу здесь не вспомнить и картину Желязковой, о которой мне довелось писать более десяти лет назад, когда также на Московском международном кинофестивале Бинка принимала одну из его почетных наград. Тогда она была увенчана за ленту «Как молоды мы были» — произведение о героях болгарского антифашистского Сопротивления.

В этой картине есть такой кадр. Годы войны. Ночь. Непроглядная тьма. Ужас палаческого террора. Но сквозь темень пробираются молодые подпольщики. Маленькими ручными фонариками освещают они себе дорогу сквозь ужас, казалось бы, уничтоженной, истребленной в этой ночи жизни. И мерцают во тьме светлячки надежды, это — огонь негасимых душ человеческих, свет мужества и разума, которые побеждают хаос, безумие, отчаяние.

Бинка Желязкова сама сражалась в рядах партизан, борцов с фашизмом. Только сильным духом, убежденным в правоте народного дела удалось выстоять и победить в этой схватке. Живая связь с героическим прошлым, смелый, оптимистический взгляд и активная позиция сегодняшнего дня дают Желязковой-художнику энергию и творческие импульсы для участия в сражениях, которые ведет социалистическое искусство, вдохновенно, громко (употребим здесь выражение Бахмана) утверждая свои высокие идеалы.

Мне представляются принципиально важными произведения мастеров Венгрии и Болгарии, удостоенные высоких наград нашего фестиваля: они подтвердили еще раз, сколь многообразны, широки возможности искусства социалистического мира, как велика его жизнеутверждающая сила.

Чтобы полнее представить успех социалистических кинематографий на X Московском фестивале, напомним, что два приза за лучшее исполнение мужских ролей получили актеры-про-

тагонисты: югославской картины «Идеалист» — Ратко Полич и румынской «Приговор» — Амзе Пеля.

Специальный приз международного жюри был присужден фильму «Рио Негро» (Куба, режиссер Мануэль Перес) за воплощение темы революционных преобразований. К этому произведению, как и к некоторым другим лентам, созданным художниками социалистических стран, нам еще предстоит вернуться ниже.

●

За последнее время и советская и прогрессивная зарубежная критика пишет об известном спаде «политического кино» в крупнейших капиталистических странах. Отмечается количественное сокращение таких произведений, а также тот факт, что ряд режиссеров, чьи имена стоят в первом ряду мастеров мирового экрана, после создания фильмов социально острых, затрагивающих самые актуальные, даже, можно сказать, жгучие проблемы времени, поставили картины, далекие не только от «злобы дня», но музейно-созерцательные, развлекательные, а порой и работающие на тот циничный кинобизнес, против которого они сами до этого выступали.

И все же нельзя согласиться с теми, кто видит сейчас в западном кинематографе только явления регресса, отступления с завоеванных позиций, сдачу оружия. Условия, в которых работают прогрессивные кинематографисты в капиталистическом мире и о некоторых из которых выше уже кратко говорилось, заставляют художников иногда маневрировать, принимать частично требования противника, чтобы иметь потом возможность снова продвинуться вперед. Но и само это движение вперед — не прямая линия, не непрерывное наращивание скоростей и количеств. Накопления идут сложнее, качество рождается не механическим прибавлением, а скачком, происходящим порой совсем не там, где его, кажется, можно было бы ожидать.

На наш взгляд, в кино капиталистических стран продолжаются полярные процессы — как дальнейшего углубления духовного кризиса, так и вызревания передовых тенденций, знаменующих и в области кино утверждение культуры, противостоящей в той или иной степени буржуазной. Характерным примером, по нашему мнению, может служить почти одновременное появление таких произведений, как «Казанова Феллини» и «1900» (у нас его чаще называют «Двадцатый век», под этим названием он и шел вне конкурса на X МКФ в Москве) Бернардо Бертолуччи. Появились они в одной стране — Италии.

— Ненавижу этого Казанову! — воскликнул Федерико Феллини, едва начав снимать фильм о похождениях одного из самых бесстыдных авантюристов XVIII века. — Как можно иметь дело с таким мерзавцем? С такой элементарной, хотя и просвещенной, самоудовлетворенной скотиной?

И, вспоминая свою работу над фильмом, режиссер сказал, что это был «год потерянной жизни», что он испытал «головокружение и унизительное ощущение сделанной ошибки», потому что подписал контракт о съемках, не ознакомившись до этого с мемуарами Казановы.

Фильм «Казанова Феллини» — холодный, погребальный, отталкивающий. Он снят, как определил сам художник, «под углом зрения пустоты».

...Томясь в подземелье венецианской тюрьмы, Казанова вспоминает свою (процитируем еще раз создателя фильма) «несуществующую жизнь». Италия, Германия, Франция, Англия. Дворцовые покои и театральные залы. Безумные карнавалы и животные празднества. Мрачные потехи. Отвратительные зрелища. Фальшивая красота, маскирующая «сиятельное» безобразие, и натужная суета полулюдей-получудищ, за которой скрывается смерть. А центр этого нарумяненного позора — великосветский шут и развратник Казанова (эту роль исполняет английский актер Дональд Сатерленд).

Феллини мало озабочен точностью исторических и географических примет, правдоподобием всех реалий. Более того, он откровенно демонстрирует постановочную условность места и обстоятельств действия. Так, когда Казанова в бурную ночь плывет по венецианской лагуне, он держит в руке свечу, которая неизбежно должна была бы погаснуть в действительности

под порывами страшного ветра. Волны, пляшущие вокруг гондолы Казановы, тоже «не скрывают» того, что они ненастоящие и сделаны из какой-то синтетической пленки, движимой на экране так, как это делают в театре. Естественно, что здесь — не небрежность режиссера или декоратора — у Феллини таких небрежностей быть не может, — а сознательное художественное решение.

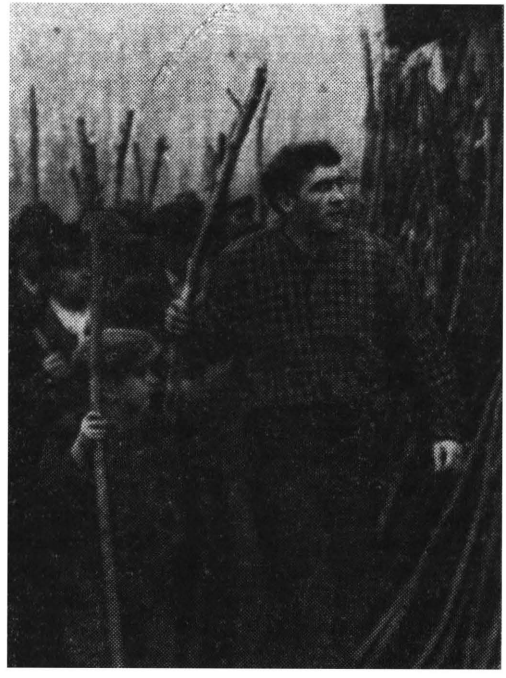
Все происходящее на экране более всего походит на сменяющиеся декорации нескончаемого великосветского балагана — публичного дома. Постановщик не оставляет сомнений, что он целит не в далекий XVIII век, а в современное итальянское буржуазное общество, лишенное истинно человеческих нравственных ценностей. Но поле наблюдений и «мести», как еще сказал Феллини о своем отношении к Казанове, сужено до предела. Это похоже на сексуальный эпизод из пиршественно-погребального «Феллини-Сатирикона», необоснованно разросшийся вдруг до гигантских размеров. И художник, повторяя его без конца в разных вариациях, задыхаясь, топчется на одном месте.

Мертвящее зрелище вымороченного, распадающегося мира завершается фантастическим танцем Казановы с большой, в человеческий рост, восковой куклой, и трудно различить: кто человек, а кто манекен в этой паре. Она кружится по берегу Большого канала Венеции навстречу пустоте, небытию, которым и была по сути вся «несуществующая жизнь» Казановы.

— Я иногда говорю себе, — признается Феллини, — что пора бы покончить с самодовлеющим или нервическим изображением отрицательного. Если бы можно было разбить беспокойное зеркало хаоса и упадка, найти, наконец, силы предложить что-то: персонаж, мысль, фантазию — что дало бы жизненные силы художнику и человеку!

Какая усталость и отчаяние в этом признании большого итальянского мастера, который не находит в самом себе энергии для разрыва замкнутого круга навязчивых декадентских идей и образов, в то время как кинодельцы, пользуясь этим, эксплуатируют его славу и трагическую растерянность.

Насколько характерна для некоторых тенденций и тупиков итальянского кино наших дней новая картина Федерико Феллини, настолько же типичен для иных исканий и устремлений фильм «Двадцатый век».



«Двадцатый век» (Италия), режиссер Бернардо Бертолуччи

Картина начинается первым днем первого года нашего столетия. Именно тогда родились герои фильма: Альфредо — отпрыск богатой помещичьей семьи и Ольмо — сын бедной крестьянки. Лишь дата рождения у мальчиков, сдружившихся в пору детских игр, а затем — юношей и зрелых мужей, осталась навсегда одинаковой. Но сама их жизнь шла разными дорогами, неравно наделяя сверстников счастьем и успехом.

Альфредо хотелось быть добрым и справедливым, Ольмо не забывал товарищества ранних лет, однако логика классовых интересов, ход истории поставили помещика и батрака друг против друга.

Многокрасочная кинофреска Бертолуччи охватывает более семи десятилетий. В кадрах живых, многосложных, текучих, полных то ярости и гнева, то воодушевления и восторга, в кадрах драматических, саркастических, романтических Бертолуччи воссоздает острейшие моменты борьбы народа против нищеты, бесправия, фашизма, показывает рост классового сознания масс, растущее влияние идей социализма. Параллельно и во взаимосплетении развертывается хроника жизни семьи помещика, нравственная деградация этих людей, их отчаянные попытки найти опору в фашизме. (Кстати, роль муссолиниевского оборотня, управляющего хозяйством у Альфредо играет уже упоминавшийся Сатерленд. Режиссер и актер прибегают в обрисовке этого образа к откровенно сатирическим приемам, недаром и имя он носит — Атилла...)

Рассмотрение исторических событий и индивидуальных судеб в фильме «Двадцатый век» с социально-политической, классовой точки зрения, обличение фашизма и открытое утверждение правоты коммунистических идей дало повод некоторым итальянским, французским и другим западным критикам упрекать режиссера в схематизме, подражании произведениям советских киномастеров, в следовании принципам социалистического реализма, понимаемого этими критиками предвзято и искаженно.

Но как раз то, что кажется правым буржуазным журналистам и эстетствующим киноведам слабостями картины, является одним из источников ее силы и жизненности. Сам Бертолуччи не скрывает ни своих политических симпатий, ни того, что он многому научился у советских режиссеров, в частности, у Довженко.

«Двадцатый век» — произведение значительного социального масштаба, большой реалистической силы и революционного пафоса. Молчаливый бунт крестьян, отказывающихся пить за здоровье помещичьего первенца; нищая трапеза батрацкой семьи, когда отец вместо хлеба предлагает голодному ребенку послушать игру на самодельной дудочке; коллективное сопротивление деревенских женщин полицейскому насилию; грозное траурное шествие — протест против фашистского произвола; народное ликование 25 апреля 1945 года в день освобождения страны от фашистской диктатуры — все это изображено полнокровно и мощно. Последняя из этих сцен, в которой труженики, торжествуя свою победу, пляшут под гигантским красным полотнищем, сшитым из всех сохраненных в деревне флагов, достойна войти в кинохрестоматии.

— Помещик мертв! Помещик мертв! — восклицают участники празднества, хотя Альфредо, живой, сидит тут же перед ними. — Да, как человеческое существо он жив, но как хозяин мертв, — поясняет один из персонажей.

Однако вера крестьян в свою полную победу над эксплуататорами была тогда основана на иллюзии. В действительности все оказалось сложнее. В финале картины мы видим Альфредо и Ольмо глубокими стариками, которые, как и в детстве, продолжают бесконечную игру-борьбу.

Нам кажется, что художник не нашел тут необходимого реалистического образного решения, которое было бы в стиле всей его картины. Поэтому финал, символический, метафорический, нарушает стилевое единство произведения. Но дело не только в этом. Здесь выявилась и известная внутренняя противоречивость позиции художника, которая сказывается в некоторых решениях фильма. Так, указав на определенные социально-политические истоки фашизма, Бертолуччи все же делает акцент на патологических склонностях Атиллы, которые становятся психологической доминантой этого образа и как бы основной движущей силой его социальной активности. А в финале картины режиссер не дает реальной исторической перспективы классовой борьбы, замыкая и повторяя некий круг, а не выводя действие произведения на новый виток исторической спирали.

В одном из интервью Бертолуччи сказал, что в своем фильме он выразил «страстное желание смерти предпринимателей, а следовательно — победы коммунизма». Художник отметил глубокое воодушевление, которое он испытал, снимая эпизоды с участием крестьян Эмилии. «Я с волнением обнаружил здесь древнюю народную культуру. Я считал, что снимаю агонию, а на-

шел жизнь. Как могло произойти такое чудо, в то время как остальная Италия носит маску безликости, надетую на нее средствами массовой информации? Это чудо — коммунизм. Эмилия была первой областью Италии, где стал известен марксизм».

Признание Бертолуччи — еще одно свидетельство того, что самые живительные творческие импульсы художник получает, обращаясь к жизни народа. Его новый фильм, при отмеченной выше известной противоречивости, вообще свойственной этому художнику, — значительное явление прогрессивного, боевого политического кинематографа на Западе, несомненный шаг вперед в направлении тех исканий, которые подготавливают и в капиталистических странах создание народного социалистического киноискусства.

Мы остановились на фильме Бертолуччи, чтобы опровергнуть назойливо предлагаемое утверждение о затухании и якобы почти исчезновении социально активного кино на Западе. Опровергается сия версия и нашим фестивалем.

Уже первые фильмы, которыми началась конкурсная программа полнометражных художественных лент, выявили острый интерес их авторов к таким фактам и явлениям сегодняшнего дня, недавней еще горячей истории, в которых отражается новая жизнь народов, а также их страдания и беды под гнетом эксплуататоров, их гнев и несломленная воля к свободе.

Открыть фестиваль выпало индийскому режиссеру Мриналу Сену его фильмом «Королевская охота». Кто такой Мринал Сен? Я не ошибусь, если назову его одним из бойцов, отважных и неутомимых форвардов передового демократического кинематографа Индии. Мужественно, непрерывно, не страшась трудностей, не отступая, ведет он атаку на кинематограф старого голливудского стиля, еще популярного в его стране, кинематограф конвейерного производства штампованных грез, экзотических любовных томлений, бесконечных песенок и танцев по всякому поводу и без него. Зрелищу, замешанному на сентиментальных вздохах и бездумном развлечении, он противопоставляет искусство народной тревоги и гнева. Искусство, сражающееся в рядах тех, кому дорого прогрессивное развитие страны, будущее ее народа. И хотя в «Королевской охоте» Мринал Сен обратился к событиям сравнительно недавнего прошлого, когда в стране еще господствовали английские колонизаторы и их верные слуги из местной паразитирующей верхушки, он ведет, по сути дела, разговор о проблемах сегодняшних, о том, что века угнетения и насилия не прошли для народа бесследно, что он извлек из них горький опыт и что свободу — одно из главных своих завоеваний — он никому не отдаст, всегда готовый пойти за нее в бой.

В предыдущих фильмах Мринала Сена, в частности, в «Хоре», отмеченном Серебряным призом IX Московского международного кинофестиваля, режиссер решительно порывал с традиционной формой киноповествования, что сильно затрудняло восприятие его произведения индийским зрителем. Происходило то, что ранее уже вынуждены были с горечью констатировать, скажем, итальянские мастера, когда, создавая свои картины, обращенные к широкому демократическому зрителю, они именно этого зрителя и теряли. Теряли потому, что предлагали ему кинозрелище, столь отличное от его устоявшихся вкусов, что контакт, взаимопонимание были при данной форме общения практически невозможны.

В последнем фильме Сен, применяя и новые, скажем, брехтовские приемы обращения к зрителю, пользуется в то же время и привычными для его аудитории формами, такими, как рассказ о конкретной человеческой судьбе, жизни определенного героя, с которым зритель может себя идентифицировать, которому он, по законам психологии восприятия, сопереживает, сострадает. Так, история молодого благородного охотника Генуа, у которого алчный и сластолюбивый ростовщик похищает возлюбленную, история, многократно повторявшаяся в Индии на протяжении веков, ибо законы чудовищной кабалы, в какой находились миллионы крестьян из-за долгов, были отменены лишь совсем недавно, — эта история не может не находить отклика у самого широкого зрителя. А захваченный ею, он услышит и те призывы защищать свою честь, свободу, сражаться за нее, что звучат с экрана. Сен напоминает о ле-

гендарном восстании племени санталов против иноземных поработителей, когда герои предпочли смерть рабству.

Сам народ о себе — так можно охарактеризовать японский фильм «Одинокий путь Чикузана», также показанный в первый день конкурса. Его создатель — Кането Синдо, автор «Голого острова». Я до сих пор помню, как наш молодой тогда еще международный кинофестиваль, собравшийся в 1961 году во второй раз, был поистине потрясен суровой поэзией и высокой любовью, с какими воспел Кането Синдо гнетущий своим однообразием труд японских бедняков. Выматывающая душу, иссушающая все физические силы работа на каменистом поле, тысячекратный непрерывный полив растений, подъем в гору от моря с ведерками воды — все это, прозаическое, каждодневное, прижатое к земле, предстало прекрасным гимном удивительным терпеливцам, труженикам, таящим в себе и неиссякаемую творческую силу и огромное нравственное, духовное богатство, основательный запас человечности.

Теперь Синдо привез картину о народном певце. Еще в детстве ослепший, Чикузан бредет от деревни к деревне, от поселка к поселку, играет на народном инструменте сямисене и рассказывает беднякам о них самих, об их печалях, болях, надеждах. Даже в крайней нищете, унижении, обездоленности Чикузан сохраняет истинное достоинство человека.

Понять идейно-эстетическую ценность, социальное значение нового фильма Кането Синдо в современном японском кинематографе можно только представив себе всю массовую продукцию, на фоне которой он там появился. Среди поделок о Кинг-Конге, среди отпечатанных как бы с одной киноматрицы лент черного насилия и «розовой» порнографии картина Синдо — островок правды о народной жизни, об истинных ценностях человеческого существования.

Как свидетельствует кинорежиссер А. Митта, «Одинокий путь Чикузана» идет в Японии одним сеансом с фильмом... «Броненосец «Потемкин». Такие сеансы организуются прогрессивными молодежными коллективами — и уже сам этот факт свидетельствует о том, чем является новое произведение Кането Синдо для тех, кому оно адресовано.

А Чикузан — лицо реальное. Знаменитый народный певец-сказитель, он сам себя сыграл в фильме и был участником нашего фестиваля. Невысокого роста, плечистый, с лицом, изрезанным глубокими морщинами, мудрый, углубленный в себя, он ходил среди веселой фестивальной толпы в своем неизменном черном кимоно, и его появление сразу же напоминало о той печали, что неизбывно звучит в сердцах японских тружеников.

Случилось так, что в числе первых просмотров оказалась и американская лента «Бегство Логана» Майкла Андерсона. За последние годы передовые кинодеятели США познакомили мировую общественность с целым рядом картин, затрагивающих, я бы сказал, яростные проблемы жизни западного общества, картин, смело и резко вскрывающих неразрешимые противоречия буржуазного мира, показывающих трагическое положение, в котором находится там человек. И на этот раз мы, кажется, имели все основания надеяться, что увидим картину, с новой силой свидетельствующую о тревогах и надеждах, живущих в сердцах передовых мастеров американского киноэкрана. Но «Бегство Логана» оказалось далеким от реальных проблем наших дней. Правда, и действие его развивается где-то в XXIII веке, на земле, опустошенной глобальной катастрофой.

Но обращение в фантастическое будущее отнюдь не означает, что речь идет о вопросах, столь же отдаленных и почти непредставимых для нас сегодня. Как раз наоборот. Недаром произведения фантастики, получившие наибольшую известность, — это перенесение в завтра, проецирование туда актуальных нынешних проблем. Это хорошо показывает на богатом киноматериале в только что вышедшей своей книге «Реальность фантастического мира» Ю. Ханютин.

За последнее время на экранах мира появился ряд фантастических фильмов, созданных на Западе и рисующих жизнь на планете Земля через двести, триста и более лет. Чаще всего — это ленты пессимистические, проникнутые неверием в грядущий счастливый день планеты, в

«Подставное лицо» (США), режиссер Мартин Ритт

благополучный исход для человечества той борьбы, которую оно ведет против атомной угрозы. Но в некоторых из этих фильмов есть новизна постановки проблем, попытки философски осмыслить противоречия современного капиталистического мира. В «Бегстве Логана» почти все — вторично. Это — лишь повторение, вариации, значительно ослабленные и вялые по сравнению с тем, что было уже сказано и показано в других лентах, хотя картина поставлена с размахом, порой эффектно, зрелищно.

Разочарование, вызванное конкурсной американской картиной, если не компенсировали, то в какой-то мере сгладили другие ленты из США, демонстрировавшиеся вне конкурса. В частности, «Забавные приключения Дика и Джейн» Тэдда Кочиффа. В этой, на первый взгляд, комедийной безделушке есть своя невеселая мысль о том, сколь непрочно идиллически рисуемое в рекламно-пропагандистских изданиях существование так называемых средних американцев, какими являются Дик и Джейн.

Достигнув, казалось бы, благополучия, имея хорошую работу и милый домик с садиком, они вдруг оказываются перед фактом потери всего накопленного, едва только Дика увольняют с работы из фирмы в связи с сокращением выполняемых ею заказов. И вот все, что было супругами куплено в рассрочку, а так приобретено почти все, немедленно забирается и увозится неумолимыми кредиторами. Дик и Джейн остаются в ободранном саду (дерн с газона снят), в общипанном со всех сторон доме. После многих неудачных попыток найти хоть какую-нибудь работу (опытный, высококвалифицированный инженер готов стать хоть подметальщиком улиц, хоть мусорщиком), им приходит на ум выйти на улицу с оружием. Но оружием не для борьбы, а для грабежа. История, разыгранная на экране Джорджем Сигалом и Джейн

Фонда, имеет весьма изящные формы и в то же время резкую окраску, перерастая где-то в сатиру на истинную сущность социального статуса и моральных «ценностей» мира, в котором живут герои картины.

Неожиданная нота прозвучала и в казалось бы традиционном ковбойско-гангстерском фильме «Отряд». Его поставил и сыграл в нем главную роль известный американский актер Керк Дуглас. Герой Дугласа обладает известными добродетелями: он отважен, находчив, неподкупен. Изобретательно и смело организует он поимку шайки гангстеров, ограбивших банк. Все поначалу, как говорится, улыбается киногерою, и впереди у него перспектива подняться выше по лестнице чинов и престижа. Но стоит пойманному бандиту предложить подручным шерифа пачку долларов, и они тут же дружно покидают своего «доблестного» руководителя.

Но подлинная трагедия и позор Америки предстают в фильме Мартина Ритта «Подставное лицо». Многие зрители, наверное, помнят недавно прошедший по нашим экранам правдивый и поэтичный, печальный и гневный фильм Мартина Ритта «Конрек» — о детях негритянской школы и их учителе, честном парне. Учитель хотел бы поднять этих детишек из нищеты и темноты, на которую обрекает их существующая социально-политическая система, но терпит крах. Щемящей нотой тревоги и боли завершается картина.

В новом произведении Мартин Ритт обратился к 50-м годам, эпохе маккартизма, «охоты на ведьм», когда в США особенно широко, яростно, без прикрытий преследовали людей за их убеждения, сажали в тюрьмы только за то, что они были знакомы с коммунистами. Тогда ряд талантливых драматургов, писателей был лишен возможности работать, поскольку ФБР, эта всемогущая в США организация слежки и подавления свобод, обнаружила их причастность или симпатии к коммунистической партии. И вот некто Генри Принс, кассир небольшого бара, знакомый с одним из преследуемых, соглашается помочь ему, представляя на телевидение его произведения под своим именем. На этом пути возникают и драматические, и комедийные ситуации. Но суть дела в том, что Генри Принс, которого талантливо играет Вуди Аллен (известный актер, режиссер, писатель, драматург, несколько его рассказов опубликовано в № 6 журнала «Иностранная литература» за прошлый год), оказывается перед необходимостью решить вопрос о собственном гражданском долге, личной позиции в борьбе, которая идет, как он начинает понимать, между прогрессом и реакцией.

Поначалу Принс исполняет свою роль подставного лица, не задумываясь о ее сущности, только сочувствуя приятелю и принимая также в расчет ту материальную выгоду (10-процентная доля авторского гонорара), которую он получает. Но постепенно ему открывается трагизм происходящего, его политическая подоснова. И когда самого Принса вызывают в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, он находит в себе мужество бросить вызов джентльменам-мракобесам.

На наш взгляд, фильм Мартина Ритта, как и ряд других картин, представленных на нашем фестивале капиталистическими странами, самой логикой отраженных в них социальных фактов, прозвучал как обвинительный акт против тех, кто развернул на Западе крикливую пропагандистскую кампанию по вопросу о «правах человека». Фильмы, созданные в тех самых странах, откуда неслись сии провокационные, ханжеские вопли о подавлении «прав человека» в мире социализма, показали, как в действительности обстоит дело с реальными правами человека там, где эти права провозглашены на словах (громкие ссылки на американскую демократию неоднократно звучат из уст мракобесов и в фильме «Подставное лицо»), а в действительности их лишены миллионы людей, живущих в условиях чудовищной нищеты, полицейского и судебного произвола.

Таков и мир, в котором прозябают герои фильма молодого французского режиссера Даниэля Дюваля «Тень замков». В этой картине сделана попытка заглянуть туда, куда французское кино, финансируемое как индустрия дохода, или вообще не заглядывает, или бросает беглый взор в спекулятивных поисках «экзотики» нищеты.

Действие фильма развертывается где-то на пустынном севере Франции, в одном из мрачных уголков, на фоне некогда существовавших тут, а ныне заброшенных рудников. Здесь живет семья итальянских эмигрантов Капелло: отец — полупарализованный, мать, день и ночь корпящая над изготовлением погребальных украшений, два брата, Рико и Луиджи, которым уже под тридцать, и их младшая сестренка Фанни. Все они выросли и живут в почти полной изоляции, оторванности от большого мира, на которую обрекла их нищета и полное безразличие общества к судьбе таких вот изгоев.

Рико и Луиджи — взрослые дети. Поставив на рельсы проржавевшую вагонетку и укрепив на ней парус, они забавляются, воображая, что едут в некую сказочную страну, где жизнь должна быть фантастически прекрасной. Впрочем, выражением этой сказки, мечты о бегстве в страну обетованную, становится для них рекламный туристический щит, приглашающий посетить Канаду.

Если братья беспечны, то Фанни озлоблена лишениями, нищетой. Когда она уже не в первый раз попадается на краже, ее судят и отправляют в исправительный дом. Братья, нежно любя девочку, решают продать свой старенький мотоцикл, чтобы заплатить адвокату. Но последний, по сути дела, предает свою подзащитную.

Однако равнодушие адвоката, который, взяв у братьев деньги, посылает в суд вместо себя совсем уж равнодушного к делу помощника, — не есть следствие каких-то особых причин или личных качеств этого «жреца Фемиды». Нет здесь и потаенной жажды злодейства. Ведь столь же равнодушны к судьбе девочки и полицейские, которые ее задержали и допросили, и — председатель суда. Да и за улыбками сестер-монахинь, под чьим патронажем находится исправительный дом, — та же отчужденность. Ведь выходят же эти святоши на поиски сбежавшей Фанни... с собаками. В этот момент камера снимает их рапидом: монашки торопятся, суетятся, а на экране — движутся медленно, нехотя, как заводные игрушки с ослабленной пружиной.

По сути всего происходящего мир, в котором живет семья Капелло, не оставляет ей никакого выхода. Распахнувшиеся на минуту железные ворота исправительного дома, позволившие Рико и Луиджи, пришедшим навестить сестренку, сбежать вместе с нею, открылись для них только на пути к неминуемой гибели. Отверженные, лишенные всякой опоры в холодном, равнодушном мире, они и гибнут, разбившись в похищенном автомобиле. Рико, оставшийся в живых, кладет тела брата и сестры в старую лодку и пускает ее по течению реки. А сам — последний отблеск наивной веры — пишет письмо, адресованное «президенту республики Американская Канада»...

Как утверждает Дюваль, он хотел показать нищету не материальную, а интеллектуальную, духовную, страшную нищету XX века, в которой еще обречены жить миллионы Капелло. «У них, — замечает режиссер, — нет ни защиты, ни выбора. Когда Рико пишет письмо президенту, это все равно, как если бы он написал Деду Морозу...»

Вот как в действительности обстоит дело с реальными правами человека на той земле и в тех социальных условиях, рассказу о которых посвятил свой правдивый, печальный, горькоироничный фильм Даниэль Дюваль. Конечно, в картине можно заметить и некоторую ограниченность поля зрения автора и налет сентиментальности. Но все это не меняет сущности явлений, о которых поведал экран.

Я согласен с тонкими наблюдениями Сергея Юткевича, который говорил после просмотра этой ленты, видя в Дювале продолжателя традиций Жана Виго:

— Та же поэтичность в изображении маленьких людей, та же душевная хрупкость, ранимость. Но отсюда и зыбкость политических воззрений — наивные перепевы анархических поисков «свободы». Дюваль справедливо восстает против бездуховности капиталистического мира, но в то же время не наделяет своих героев ничем, кроме умения дружить и возводить «воздушные замки».

К сказанному нашим старейшим мастером и крупным знатоком французского кино я хотел бы добавить лишь одно: беспомощность персонажей Дюваля — не их вина, а их беда, след-

ствие трагических условий, сделавших их изгоями буржуазной цивилизации.

В одну логическую цепь с фильмом Дюваля выстраивается, на мой взгляд, и внеконкурсная французская лента «Следователь Файяр по прозвищу Шериф» Ива Буассе. Правда, связь здесь можно уловить не сразу. Однако там, где на одном полюсе — нищета и отчужденность, беспомощность и беззащитность, на другом непременно должны быть богатство и произвол, жестокость и насилие. Таков непреложный закон буржуазного мира...

На картине Буассе мне хотелось бы задержаться не столько в силу ее несомненных достоинств, но и вновь в связи с некоторыми фактами, характеризующими судьбу художника в мире бизнеса.

Мы знаем такие острые, социально-политические фильмы Буассе, как «Похищение» и «Ничего не случилось», фильмы — свидетельства, страстные обвинения, предъявляемые художником тем, кто, защищая свои узкокорыстные классовые интересы, идет на предательство, двурушничество, политические провокации и даже убийство; тем, кто, используя насилие, шантаж, власть, делает своими соучастниками по преступлению простых рабочих и крестьянских парней, одетых в военную форму.

В нашем прокате недавно появилась картина Ива Буассе «Это случилось в праздник» (в оригинале — «Дюпон Лажуа») — о среднем буржуа, который, изнасиловав и убив дочь друга, использует для сокрытия своего преступления искусственно раздуваемую в стране рознь между людьми разных национальностей, национальные предрассудки. Он натравливает группу своих шовинистически настроенных соотечественников-французов на ни в чем не повинных рабочих-арабов, добавляя к уже совершенному злодейству новую кровь и смерть.

Короче, почерк и социальная направленность творчества Буассе последних лет нам известны, и, забегая вперед, скажу, что картина о следователе Файяре продолжает ту же линию.

Но вот буквально за два месяца до открытия нашего фестиваля мне довелось познакомиться в Канне с фильмом Буассе «Сиреневое такси». Картина сделана на основе одноименного романа Мишеля Диона и «распутывает», а вернее, так и не может распутать, историю жизни нескольких богатых бездельников, которые, по чистой случайности, оказываются вместе где-то в Ирландии. Причем у всех героев ленты если и не темное, то во всяком случае довольно смутное прошлое.

В фильме действует сорокалетний отшельник, потерявший сына, молодой отпрыск семейства миллионера, с которым охотится отшельник, и сестра наследника многомиллионного состояния, которая приехала погостить к брату и заводит роман с отшельником. Поблизости обитает интригующий всех своим странным поведением владелец богатого замка. У него есть дочь, странная девушка, прикидывающаяся немой. В финале картины экстравагантный хозяин замка, то и дело затевающий драки в местном баре, сжигает свое поместье вместе с несметными сокровищами, собранными там. А в фильме есть еще и некий доктор, который, разъезжая в сиреневом автомобиле (отсюда и название ленты), навещает по очереди всех действующих лиц...

Отшельника играет Филипп Нуаре. Сестру — Шарлотта Ремплинг. Обитателя замка — Питер Устинов. На роль доктора пригласили одного из старейших актеров Голливуда — Фреда Астера. Молодых персонажей также играют восходящие «звезды» артистического киномира. Это собрание первоклассных талантов и «раскладывает» на экране некие психологически усложненные пасьянсы, из претенциозных раскладов которых в конечном счете ничего определенного понять нельзя. Правда, как полагают некоторые глубокомудрые критики, сиреневая машина доктора, блуждающая по пустынным полям,— это символ печальной человеческой судьбы...

Кто же подвигнул Буассе на это великосветское «вышивание» на экране? Оказывается, крупная итальянская фирма, связанная с американским капиталом. А сейчас, ходят слухи, Буассе собирается что-то ставить и в Голливуде. Вот какие странные зигзаги совершает порой художник на Западе.

«Следователь Файяр по прозвищу Шериф» (Франция), режиссер Ив Буассе

Картина «Следователь Файяр по прозвищу Шериф» была создана Ивом Буассе перед «Сиреневым такси», и в ней мы узнаем, как я уже говорил, Буассе прежнего. Произведение основано на действительных событиях, которые произошли не так давно в одном из городов Франции, где средь бела дня был убит местный судья, начавший дело против шайки гангстеров.

Против хорошо замаскированной, разветвленной и могущественной банды борется и молодой следователь Файяр. В начале фильма он пытается распутать историю гибели рабочего на предприятии, принадлежащем одному из «хозяев города». Но как только Файяр выходит из рамок частного происшествия и отказывается признать эту смерть несчастным случаем, как только он начинает разбираться, куда же все-таки ведут нити преступления (на предприятии экономят на жизни и здоровье рабочих, абсолютно пренебрегая охраной труда), его отстраняют от ведения дела.

«Любознательность» Файяра должна быть наказана. Ему поручают расследование совсем, казалось бы, незначительного происшествия. Ограблен владелец бензоколонки — бандиты отняли у него дневную выручку. Однако, взявшись за работу, Файяр и тут обнаруживает, что следы от бензоколонки ведут слишком далеко. За мелкими грабителями скрываются фигуры покрупнее — боссы города и даже кое-кто в столице, включая депутата парла-

мента. Файяр устанавливает, что обвиняемые принадлежат к целому клану, к настоящей мафии, на счету которой и такие вот мелкие операции и преступные авантюры, приносящие миллионные «доходы».

Снова Файяра вызывают к начальству. Ему намекают, что дальнейший розыск можно прекратить и хорошо бы вообще закрыть дело. Здесь же, в порядке компенсации, следователю предлагают повышение по службе. Но следователь отказывается от бесчестного предложения. Он молод, он жаждет справедливости. Очень популярный сейчас во Франции молодой актер Патрик Девер увлеченно играет своего благородного героя. Файяр действительно хочет защищать попранные права человека, наказать преступника. У него еще сохранились иллюзорные представления об обществе, в котором он живет.

Остановить честного следователя взятками и угрозами не удается. В ход пускается последнее средство — в один из вечеров, когда Файяр возвращается домой, его на глазах у жены убивают двое гангстеров.

Стреляющие в Файяра и подготовившие эту расправу, по сути дела, ничем не отличаются от неофашистов и их «крестных отцов» в Италии, которых показал в своей картине режиссер Карло Лидзани.

Его фильм, представлявший кинематограф Италии в конкурсной программе X МКФ в Москве, называется «Площадь Сан-Бабила: 20 часов. Бессмысленное убийство». Неофашисты, сынки миллионеров, наживающихся на народных бедствиях, анархиствующие выходцы из среды мелкой буржуазии и полулюмпены, алчущие своей доли от жирного куска больших и мелких политических боссов, объединились в ненависти к коммунистам, к демократическому студенчеству. К людям, борющимся за социальный прогресс.

...В аристократическом квартале Милана, у площади Сан-Бабила, где живут промышленные воротилы, банкиры, богатые торговцы, где расположены самые шикарные магазины, рестораны, бары, собираются по утрам молодчики в черных очках и кожаных куртках, чтобы за чашкой кофе обсудить план очередной провокации против демократических газет, профсоюзных организаций и, конечно, прежде всего, против коммунистов. Поиздевавшись над случайными прохожими, разбив витрину, они совершают затем автомобильный налет на рабочий квартал. Но там им трудно разгуляться, получив отпор, они трусливо удирают.

В один из вечеров эта компания преследует и зверски убивает юную студентку и ее друга. Девушку они узнали по портрету, что был напечатан на предвыборных плакатах коммунистической партии. Бессмысленное убийство? Ведь никто из бандитов никогда лично не знал свою жертву, не имел с ней никаких столкновений. Девушка оказалась в поле их зрения случайно. Но кровавая пляска «черных дьяволов» над телами девушки и ее спутника, которых они колют ножами, топчут ногами, избивают велосипедными цепями, имеет свой страшный социальный смысл, свой политический исток, который и стремится выявить Карло Лидзани.

На мой взгляд, постановщик мог бы пойти дальше в анализе политической ситуации и тех сил, что порождают подобные явления. Однако и сейчас в фильме многое обнажено, в нем есть верные характеристики и социальные акценты. Чего стоит, например, сцена в полиции, где фашиствующие хулиганы оказались после одной из своих отвратительных выходок на улице. Один из задержанных удивленно спрашивает полицейского комиссара, почему их не арестовывали тогда, когда они избивали профсоюзных активистов (а зритель видел, что во время этой драки полиция стояла в стороне и безучастно наблюдала за происходящим, получив по радио приказ не вмешиваться), а задержали после «невинной шутки». На это «хранитель порядка» отвечает, что, мол, вывод должен сделать сам спрашивающий. И вывод этот в картине есть: он в страшных финальных кадрах «бессмысленного убийства».

Антифашистская тема — главная в творчестве Карло Лидзани, одного из ведущих кинематографистов сегодняшней Италии, начинавшего свой путь в искусстве вместе с Де Сика, Висконти, Де Сантисом и другими ма-

стерами неореализма. В новой работе Лидзани сохраняет свой стиль, эмоционально-сдержанный, почти документальный. Художественное мастерство и гражданская активность режиссера, выразившиеся в фильме «Площадь Сан-Бабила...», были отмечены призом Союза кинематографистов СССР.

Перед лицом неофашистской угрозы, черная тень которой то и дело нависает над Италией, кинематографисты этой страны вновь и вновь обращаются к истории антифашистского Сопротивления. Этой теме посвятил свою новую картину «Аньезе идет на смерть» и Джулиано Монтальдо. Главную роль — партизанки, женщины из народа, замечательно сыграла шведская актриса Ингрид Тулин, которая была до этого известна преимущественно по картинам Ингмара Бергмана.

Если даже ограничиться только названными фильмами, то и тогда нужно признать, что голос современного боевого социального кино Италии прозвучал на Московском фестивале отчетливо и мощно.

Среди лучших лент нашего фестиваля — картина крупнейшего испанского режиссера Хуана Антонио Бардема «Конец недели». Ее герой — редкая, можно сказать, уникальная фигура для современного экрана Испании. Это — рабочий, автомеханик одного из мадридских гаражей. Зовут его Хуан. Мы знакомимся с ним, когда он ссорится со своими товарищами по работе, которые приглашают его принять участие в обсуждении готовящейся забастовки. Затем увидим его повздорившим со своей любовницей, особой легкомысленной и неверной. А далее будем сопровождать его в поездке по дорогам Испании.

На стареньком мотоцикле Хуан мчится к морю на какой-то богатый курорт. Конечно, у него нет денег, чтобы жить на этом курорте, и подобные прогулки не для него, но уж он такой, этот Хуан: поболтал на дороге со встречными туристами, узнал, что они едут на этот курорт, и тоже помчался.

И вот навстречу далекому миражу тарахтит старенький мотоцикл. Хуан все время беседует с ним, делится своими впечатлениями, возмущается, иронизирует, сетует. Ведь он не упустит ничего, что попадается ему по пути, во все он должен вмешаться, все обсудить, обо всем высказать свое суждение. Не потому, что он всерьез интересуется всем, а просто так: таков Хуан, болтун, фанфарон, забияка, веселый человек. Правда, у него есть и такие качества, как отзывчивость, готовность прийти на помощь.

Мотив дорожных странствий и встреч издавна бытует в испанском искусстве. Странствовал по дорогам и Дон Кихот с Санчо Панса. Хуан — это одновременно и Дон Кихот и Санчо Панса. От Санчо его простота, грубость, наивность и умение не унывать. От Дон Кихота — не то чтобы рыцарство, но все же стремление к честному, доброму, человечному.

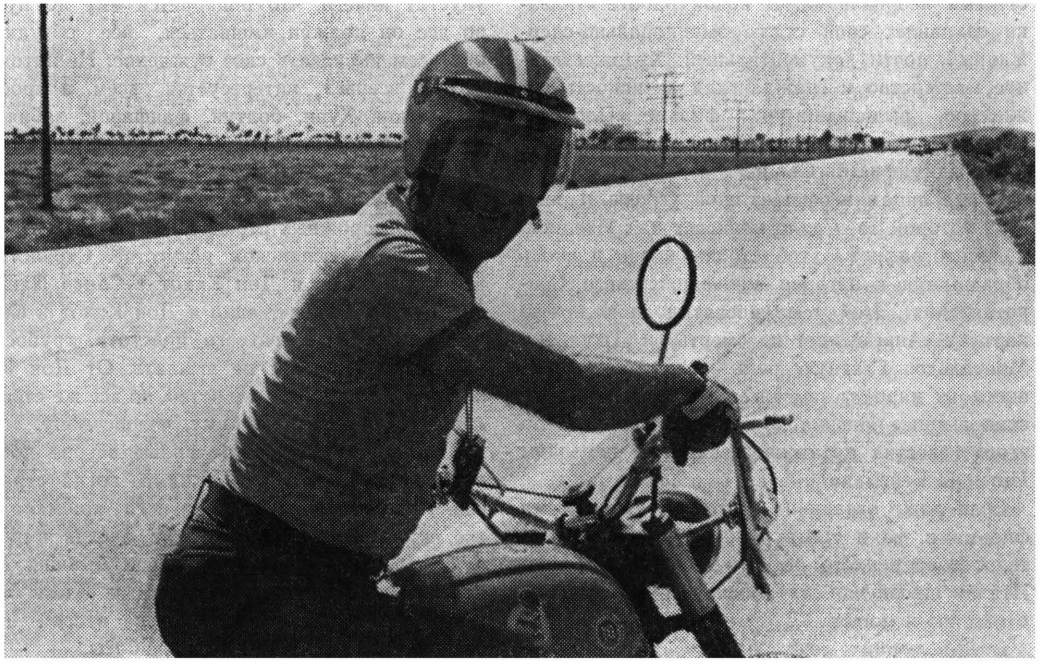
Бардем создавал свой фильм вскоре после падения франкистского режима, когда страна еще пробуждалась от недавнего кошмара, а все ее раны еще кровоточили. Заехав в родную деревню, Хуан видит своих бывших односельчан до ужаса обнищавшими. Здесь батраки уже немного-немало, как второй год ожидают хоть какой-нибудь работы.

Хуан попадает и под арест. Он встречается с бродячими комедиантами. Молодежь разыгрывает сатирические фарсы, политические скетчи, в которых смело выражает протест против несправедливости. Хуан, которого они просят починить их грузовик, проводит с ними вечер и.... оказывается под стражей.

Печальна, трагична действительность, с которой сталкивается Хуан. И когда он возвращается в свой гараж, то это уже несколько иной человек. Что-то произошло в его сердце за эти два свободных дня, и теперь он уже готов прислушаться к тому, что так волнует его товарищей по труду, обсудить вопрос о стачке.

Картина в оригинале называется «Мост». Это название — точнее, оно обозначает не только переход от дней работы к дням отдыха и обратно, но и тот нравственный процесс, который совершается в душе героя. Бардем хочет показать, как меняется сознание простого трудового человека в новой Испании.

Есть в фильме кадры, которые мне представляются символическими. Мотоцикл Хуана



«Конец недели» (Испания), режиссер Хуан Антонио Бардем

остановлен полицией на перекрестке. Через шоссе проходит похоронная процессия. Идут служители церкви, местное начальство. Чопорные, напыщенные, официальные, застегнутые на все пуговицы, одетые в черное. Переходя шоссе, они с удивлением один за другим поворачивают голову в ту сторону, где должен стоять мотоцикл Хуана, в этот момент зрителю невидимый. Поначалу непонятно, что вызывает удивление и даже возмущение этих церемонных людей, похожих на манекены, олицетворяющих уходящую в прошлое Испанию. Но вот кинокамера отъезжает, и мы видим Хуана под лучами солнца у своего мотоцикла. Оказывается, он стоит в одних плавках. Метафора ясна: естественный человек без грима и маскирующих одежд — и скопище монстров, если и не сошедших с гравюр Гойи, то поистине достойных быть изображенными в ряду тех же страшилищ, порождаемых, как помнится, сном разума...

За последние годы мне довелось видеть ряд испанских картин, среди них были мáстерские ленты Карлоса Саура, Берланги и некоторые другие. Но, как правило, все они строились на семейных драмах, трагедиях ревности. Действие их не вырывалось за стены старинных замков, мадридских холодных квартир. Фильмы подчас содержали политические иносказания, через мелодраматическую историю ревности и убийства проглядывала порой кровавая действительность, где человеку было душно, страшно, одиноко.

Отдавая должное художникам, работавшим в тяжелейших условиях франкистского деспотизма, цензуры, не приуменьшая их заслуг, нельзя в то же время не видеть, как стремительно и смело вырвался на простор жизни, в сферу народную, в область главных забот и тревог, которыми живет сегодня Испания, ре-

жиссер Бардем. В его смело стремящемся по нескончаемому шоссе, неунывающем Хуане (темпераментно и достоверно сыгранном Альфредо Ланда) мы видим одного из представителей жизнерадостного и свободолюбивого испанского народа, который сегодня занят поиском решения новых задач, новых возможностей, открывающихся перед страной.

Статью вторую см. в следующем номере

Советские фильмы на экранах мира

Сембен Усман

«Восхождение» продолжает лучшие традиции советской киношколы»

Я прекрасно понимал, сколь почетны и ответственны ожидающие меня обязанности, когда согласился на предложение быть председателем жюри XXVII Международного кинофестиваля в Западном Берлине. За последнее время, после того как Западноберлинский фестиваль изменил свою политическую ориентацию, перестал идти в фарватере реваншистских и неонацистских политиканов из ФРГ, его место в ряду других международных киносмотров стало очень заметным, характер — весьма репрезентативным.

К сожалению, и в этом году большая часть картин показывалась в Западном Берлине на внеконкурсном экране. Так что у членов жюри смотреть их времени не было. Мне это особенно обидно, потому что фильмы из стран Азии и Африки показывались только во внеконкурсной программе, что, на мой взгляд, явно обеднило смотр. Глубоко убежден, что кинематограф «третьего мира» — кинематограф будущего. Да и сейчас те острые социальные проблемы, которые поднимаются в картинах лучших режиссеров Азии, Африки и Латинской Америки, имеют принципиальное значение для понимания прогрессивных тенденций в развитии всего мирового киноискусства. С этим, я думаю, согласятся многие, хотя, повторяю, я высказываю только свою точку зрения.

Как председатель жюри я, естественно, стремился к предельной беспристрастности. Но вместе с тем я оставался прежде всего писателем, сценаристом, режиссером, то есть художником со своим отношением и своими требованиями к искусству. Поэтому главный недостаток киносмотра в Западном Берлине, в отличие, например, от Московского фестиваля,— отсутствие в конкурсной программе фильмов из стран Азии и Африки, оставил у меня, у сенегальца, тяжелый осадок. С таким принципом отбора картин я согласиться не мог.

Перед судом жюри предстало тридцать работ. Я подразделил бы их на три основных типа. Это, во-первых, фильмы стран социализма, которые были довольно широко представлены в программе конкурса (Венгрия, ГДР, СССР, Чехословакия, Югославия). Во-вторых, картины из капиталистических стран, которые большей частью демонстрировали в различных формах кризис буржуазной культуры в целом и кинематографа, в частности. Это были картины мрачные, пессимистичные, уводящие от актуальных проблем времени в сферу мистики и декадентских компликаций. К третьей категории я бы отнес ленты тех немногих независимых западных режиссеров, которым удалось высказать свою особую точку зрения на проблемы, раздирающие современное капиталистическое общество.

Из этих разных по идейному и художественному уровню фильмов нам и предстояло выбрать лучший. Часто на международных смотрах эта задача становится для жюри утомительно трудной. Но на этот раз трудностей не возникло. Участие в конкурсе фильма совет-

ского режиссера Ларисы Шепитько «Восхождение» сразу сняло споры и сомнения. Эта картина и стала главным событием конкурса.

В оценке фильма «Восхождение» решение жюри совпало с отношением к фильму зрителей и, что бывает совсем редко, с общим мнением прессы. Я имею в виду тех, кто ее видел, поскольку нашлась небольшая группа, демонстративно покинувшая просмотровый зал перед началом сеанса, дав тем самым понять, что они вообще не желают смотреть фильмы, присланные из Советского Союза. Но эта антисоветская, антикоммунистическая выходка не могла поколебать общего восхищения блистательной картиной Ларисы Шепитько. Главный приз фестиваля жюри присудило картине «Восхождение» подавляющим большинством голосов. Хотя в конкурсной программе были работы таких мастеров, как Робер Брессон, Бернгард Викки, Франсуа Трюффо, Юрай Герц и другие. Кроме главного приза «Золотой медведь», фильм «Восхождение» получил еще приз критики.

На мой взгляд, в фильме Шепитько превосходно все: идея, сюжет, режиссура, актерский ансамбль, работа оператора и художника. Продумана каждая деталь, нет ничего случайного, все строго подчинено замыслу, во всем видна рука умного, талантливого режиссера.

Прославление силы духа, позволяющей прожить жизнь достойно от первого до последнего мгновения, — как важно напомнить об этом современным людям. В нашей повседневной жизни мы часто идем на компромисс. Но если в мирное время компромисс и бывает допустим — существует даже понятие «разумный компромисс»,— то в критический момент, момент смертельной опасности, когда ты сталкиваешься лицом к лицу с беспощадным врагом, компромисс неприемлем. В таких случаях компромисс становится равносилен предательству. Вот об этом и говорит Шепитько — говорит страстно, убежденно. Режиссер не показывает боев и полей сражений. Но кашель больного Сотникова, выдавший прятавшихся на сеновале героев, звучит на экране, как гром разорвавшегося снаряда в мертвой тишине занятой фашистами деревушки. Маленький эпизод, один из тех, что случались тысячами во время войны! Но он укрупняется и тщательно исследуется автором с нравственной точки зрения. И тут уж важно каждое слово, каждый взгляд, оттенок, интонация, малейшее движение души героев.

Героев двое. Они сняты и сыграны актерами так, что надолго врезаются в память. Один — Рыбак — здоровый, крепкий, разговорчивый. Он легко располагает к себе зрителя. Но в критическую минуту ломается, выбирает жизнь, хотя знает, что платит за свой выбор совестью, честью, своим человеческим достоинством. Другой, Сотников, слабый, угрюмый. Поначалу он не вызывает симпатии, скорее жалость. Но именно он-то и оказывается подлинным героем трагедии. Мужество этого физически слабого человека потрясает. Достойную смерть он предпочитает недостойной жизни.

...Я вспоминаю лицо маленького мальчика в последнем эпизоде фильма. Его глаза встретились с глазами Сотникова, которого через несколько секунд повесят. Но его идеи, его мужество будут жить в сердце этого мальчика. В этом торжество духа Сотникова, утверждаемое в фильме, в этом — нравственные истоки победы человечности и прогресса над фашизмом и реакцией, расизмом и агрессией.

Работа Шепитько отмечена печатью яркой авторской индивидуальности. И все же во время просмотра я вспоминал другую советскую картину. Я увидел ее впервые несколько лет назад, хотя снята она давно. Называлась эта картина «Повесть о настоящем человеке». Они очень разные, эти картины, но мне показалось, что между ними существует глубинная связь. Обе рассказывают о настоящих людях, сумевших остаться людьми в бесчеловечных условиях. На деле, а не на словах, они продемонстрировали силу своего духа. Оба героя доказали это: один — своей жизнью, другой — смертью. И оба они заслуживают высокого звания Настоящего Человека. Вот почему я думаю, что фильм Ларисы Шепитько продолжает лучшие традиции советской киношколы.

Синерама

Болгария

Действие фильма «Неповторимое утро» режиссера Николы Любомирова (экранизация нескольких новелл из сборника Камена Калчева «Софийские рассказы») происходит в памятные сентябрьские дни 1944 года. В дни, когда Болгария в результате исторических побед Советского Союза в войне с гитлеровской Германией и революционно-освободительной борьбы болгарского народа стала свободной.

Герои картины встали в ряды борцов за будущее своей родины — Болгарии.

Главный герой почтальон Драган Мицков (в этой роли снимается молодой актер Богдан Глишев) хочет активно помочь становлению той жизни, что рождается у него на глазах. И потому он вмешивается во все: принимает участие в национализации фабрики, помогает только что назначенному начальнику милиции, с гордостью прилаживает на боку кобуру с наганом, выданным ему для поддержания порядка...

Пусть в новой жизни многое еще не понятно вчерашнему почтальону, но бесконечна его радость, неповторимы те сентябрьские дни, когда он смог стать в полном смысле этого слова участником исторических событий, подлинным строителем новой Болгарии.

Оператор картины Красимир Костов, композитор Симеон Пиронков.

«Неповторимое утро», режиссер Никола Любомиров (фото из журнала «Болгарские филмы», Болгария)

В фильме снимались: Григор Вачков, Гаврил Гаврилов, Илка Зафирова, Досье Досев, Асен Ангелов, Исира Хаджиева, Петя Хрису.

О. Антонов

Венгрия

...1831 год. На юге Венгрии свирепствует холера. В небольшую горную деревеньку приезжает доктор Янош Балаш. Крестьяне приводят его в дом, где лежит умирающая женщина. Диагноз вроде бы всех успокаивает: острое отравление. Но вскоре оказывается, что доктор ошибся, — в деревне тоже вспыхивает эпидемия страшной болезни.

Так начинается новая лента Пала Габора «Эпидемия», последовавшая за двумя «молодежными» фильмами режиссера: «Горизонт» и «Путешествия с Якубом».

Деревня окружена кордоном австрийских войск. Вслед за эпидемией там начинается голод, а затем крестьянское восстание. Но этот стихийный бунт обречен на поражение. Так было в истории, так происходит и в фильме. Эпизод венгерской истории, названный «холерной войной», был одним из этапов на пути формирования революционного сознания масс. В центре этих событий — фигура доктора Балаша (актер Андраш Козак), представителя молодой, тогда еще только зарождающейся венгерской интеллигенции. По своему происхождению он вроде бы должен находиться «по ту сторону баррикад» — не с крестьянами, а с владельцами поместий и дворцов. Но он посвятил свою жизнь служению народу, делая это поначалу не совсем осознанно. У героя — душа романтика, склонная к бурным проявлениям чувств. Крестьяне не понимают и не принимают благородных порывов доктора. Им кажется, что эпидемию принес именно он. В их глазах он становится как бы лично ответственным за все тяготы крестьянской жизни, за притеснение со стороны господ, за голод и болезни...

Балаш находится в сложной ситуации, так как в свою очередь помещики не могут простить ему того, что он оказывал помощь крестьянам. «Бывают в жизни моменты, когда нужно забыть о своем долге врача», — говорят ему. И действи-

«Эпидемия», режиссер Пал Габор (фото из журнала «Кино», Польша)

тельно, во время революции человек должен занять какую-нибудь определенную позицию. В подобных ситуациях не бывает нейтральных точек...

Войска жестоко расправляются с восставшими. Смертная казнь — «за измену государству» — ожидает и доктора.

...Финал фильма исполнен обостренного драматизма. На небольшом хуторе скрываются от солдат остатки повстанческого отряда. Больные, голодные, эти люди живут надеждой на спасение, которое может принести лишь врач. Солдаты, найдя спрятавшихся крестьян, не убивают их: сказав, что доктор погиб, они лишают их надежды...

Мастерской режиссерской работе, как отмечает венгерская критика, сопутствует прекрасная игра актеров: это относится и к исполнителю главной роли Андрашу Козаку, и к недавно умершему румынскому актеру Иону Богу, исполнителю роли предводителя повстанцев, и к польской актрисе Анне Ходаковской.

В. Бурякэв

Вьетнам

В городе Хошимине состоялся IV национальный кинофестиваль, проходивший под девизом «За социалистическое Отечество и счастье народа, за развитие национальной кинематографии!». Впервые в истории вьетнамского киноискусства фестиваль проводился на Юге страны. Конкурсные фильмы демонстрировались в 50 лучших кинотеатрах города, а также в учреждениях, на предприятиях и в высших учебных заведениях. В смотре участвовали Киностудия художественных фильмов, Центральная студия хроникально-документальных фильмов, Объединенная киностудия города Хошимина, Студия хроникально-документальных фильмов Хошимина, Киностудия Вьетнамской Народной Армии, Вьетнамская киношкола, Студия хроникально-документальных фильмов Хайфона, Студия провинции Ханамнинь, Киностудия Ханоя... Фестиваль вызвал огромный интерес у зрителей города, многие десятилетия оторванных от развития национального кинематографа, оживленные и многочисленные отклики в прессе.

Премии «Золотой лотос» удостоены документальные фильмы «Историческая победа весной 1975 года» и «Город на заре», художественный фильм «Августовская звезда», мультипликационные ленты «Муравей и рисовое зернышко», «Мечта», «Самая красивая метелка». Многие картины получили премии «Серебряный лотос» и почетные дипломы.

Среди художественных лент премий «Серебряный лотос» были удостоены «Беспокойный рейс» и «Святой праздник», представленные Киностудией художественных фильмов Вьетнама, а также две ленты, созданные кинематографистами города Хошимина: полнометражная телевизионная картина «Девушка Нир» и «Падение тирана» — экранизация популярной пьесы. Специальный приз кинофестиваля был вручен фильму «Приемный ребенок»; почетных дипломов были удостоены картины «Две матери», «Раскрытая ученическая тетрадь» и «Меч предводительницы».

Премий за лучшее исполнение женской роли удостоены актрисы Ча Жанг (роль Ноян в фильме «Святой праздник») и Тхань Ту (роль Ню в фильме «Августовская звезда»); лучшим исполнителем мужской роли признан Хюи Конг (роль Кы в фильме «Приемный ребенок»).

Премия за лучший сценарий присуждена Бань Бао и Чан Ву — фильм «Беспокойный рейс», за лучшую постановку фильма — Нгуен Кхак Лою — режиссеру картины «Две матери», за лучшую операторскую работу — Нгуен Кхань Зы, снимавшему эту картину.

А. Соколов

Италия

Летом прошлого года в Риме в возрасте 71 года скончался выдающийся деятель культуры Италии, режиссер Роберто Росселлини — один из основоположников итальянского неореализма. Искусство Росселлини, рожденное антифашистским Сопротивлением, было в основе своей глубоко демократичным. В своих лучших фильмах, получивших мировое признание — «Рим — открытый город», «Пайза», «Генерал делла Ровере», «В Риме была ночь», — Роберто Росселлини страстно и последовательно отстаивал идеалы гуманизма и социальной справедливости. Но в последний период жизни творчество режиссера было отмечено противоречивыми исканиями, которые порой приводили его к спорным и неоднозначным результатам.

Однако сегодня, когда путь художника в искусстве завершился, мы вправе прежде всего вспомнить о том значительном вкладе, который внес Росселлини в развитие национального и прогрессивного мирового кинематографа

Ниже мы предлагаем вниманию читателей заметки итальянского режиссера Анджело Де Дженти, посвященные Роберто Росселлини.

ПАМЯТИ МАСТЕРА

Не знаю почему, но каждая встреча с ним казалась последней — я всегда ловил себя на этой мысли. Роберто Росселлини был стар, и так страшно было потерять его... 3 июня в 12.45 он позвонил известной сценаристке Сузо Чекки Д'Амико и сказал: «Мне плохо, приезжай скорее». Это были его последние слова. Вскоре он умер.

Через пять минут это печальное известие облетело Италию, Европу, весь мир. Об этом узнали все, но никто не хотел в это поверить. Я зашел к Микеланджело Антониони поговорить о его будущем фильме. «Росселлини!» — скорбно произнес он...

К смерти Витторио Де Сика и Лукино Висконти все были как-то подготовлены: они долго болели. Но кончина Росселлини застала всех врасплох. Только что Росселлини — председатель жюри XXX Международного кинофестиваля в Канне — вручал премию двум своим ученикам и последователям, братьям Тавиани.

Газета «Момento сера» напечатала некролог, крупно набрав заголовок — словно речь идет о живом: «Росселлини: поэзия и истина».

Антониони сказал: «Не нахожу слов, чтобы выразить свои чувства по поводу случившегося. Потеряв Де Сика и Росселлини, мы потеряли великих мастеров возрождения итальянского кино. Должно пройти еще хотя бы пятьдесят лет, чтобы их места заняли другие»... Чезаре Дзаваттини: «Я в полной растерянности, Италия потеряла своего гения кино». Автор статьи в газете «Мессаджеро» пишет: «Смерть унесла одного из самых великих мастеров итальянского кино, режиссера... который открыл новый способ изображения действительности».

Критик Каллисто Козулич считает, что Росселлини был не только отцом неореализма, но, пожалуй, и единственным итальянским кинематографистом мирового масштаба.

Сорок лет своей жизни он посвятил кинематографу, создавая произведения редкой гуманистической силы.

...Росселлини начал свой путь в кино в середине 30-х годов, снимая короткометражные фильмы. Его картины «Белый корабль», «Пилот возвращается на базу», «Человек с креста» и «Желание» были своего рода подготовкой к знаменитой трилогии (1945—1947), посвященной войне: «Рим — открытый город», «Пайза» и «Германия, год нулевой».

Когда в 1945 году еще велись съемки фильма «Рим — открытый город», никто и не подозревал, что появление этой картины положит начало новому течению, которое потрясло весь кинематографический мир. Конец фашизма означал духовное освобождение и возрождение нации. И картина эта явилась не авторским самовыражением Росселлини, а духовным самовыражением целого народа. «Каждый кадр фильма, в котором появлялись лица Анны Маньяни и Альдо Фабрици или же незначительного статиста из массовки, — все это было свидетельством правды жизни», — отмечает кинокритик Леонардо Аутера на страницах «Коррьере делла сера».

Это беспрецедентное открытие в киноискусстве ошеломило всех. Не знали — как назвать это явление. Реализмом? Каким? Новым? И вошел в обиход термин «неореализм», обозначивший целую эпоху в итальянском кино. Роберто Росселлини стал кумиром всей кинематографической общественности Италии и других стран. Режиссеры недавней «новой волны» во французском кино считали Росселлини своим учителем. Таковым и по сей день он является для многих кинематографистов мира.

После трилогии о войне Росселлини искал другие пути к отображению действительности, искал другой стиль. Его картина «Путешествие по Италии» (1953), хотя она и не занимает того места в его творческой биографии, как «Рим — открытый город» или «Пайза», осталась напутствием для многих. В 60-е годы Антониони развивает эту тематику в «Приключении» и в других лентах того периода.

Росселлини всегда был верен своей теме, своим поискам новых средств выразительности, несмотря на то, что нередко его устремления шли вразрез с требованиями крупных итальянских киномагнатов. Им нужно было другое. Он не мог снимать у себя на родине, но не сдавался. «Именно в тот момент, когда в Италии Росселлини оставался обособленным, — подчеркивает критик Козулич, — в других странах у него появились настоящие последователи». Росселлини уезжает в Индию и снимает там. Новая картина не принесла ему того успеха, которого можно было ожидать; он решает вернуться к старой своей манере и создает прекрасный фильм «Генерал делла Роверe» с Де Сика в главной роли Получив за этот фильм Гран-при на Венецианском кинофестивале, он снова утвердил гражданскую правоту неореализма.

Росселлини так говорил о своем творчестве: «Я не делаю никаких расчетов. Я знаю, что хочу сказать, и нахожу единственно возможное средство, чтобы выразить это на экране... Самое главное — это идея, достаточно иметь ясные цели, а непосредственность изображения приходит сама...»

Кризис неореализма, вызванный коммерциализацией кинопроизводства, отдалил Росселлини от кино. Он начал искать пути к объединению средств кинематографа и телевидения, в котором он нашел возможности для совершенно нового изобразительного языка...

Не так давно в Римском экспериментальном киноцентре во время встречи с делегацией советских кинематографистов он был очень обрадован, когда узнал о том, что в Советском Союзе посещаемость кино огромна.

За несколько часов до смерти он написал статью об итогах Каннского фестиваля. Эта статья осталась как завещание.

«После долгих лет раздумий, —

писал Росселлини, — я смог пересмотреть положение в кино... Для меня настало время подведения итогов, настало время выводов.

Сорок лет назад мы все жаждали нового кино. Именно тогда и начал расцветать авторский фильм.

Что же произошло потом? Сегодня так называемое авторское кино превратилось в экзерсисы пустого личного эстетизма. Это абсурдное и убогое явление, к большому сожалению, широко распространено, оно имеет своих ярых поборников, которые поднимают его на щит

Другие «создатели» кино адресуют свою продукцию зрителю, который ждет от них забавной и эпатирующей продукции. Но эти «художники», разумеется, не являются обличителями нравов, а просто пошлыми спекулянтами. Отсюда и появляются картины, полные насилия, эротизма и т. п.

Именно это явление теперь задает тон в современном западном кино...»

«Зритель, — подчеркивает далее Росселлини, — мало посещает кинотеатры. Горе-кинематографисты из-за этого и говорят о кризисе кино. А телевидение, таким образом, превратилось в производителя потребительских фильмов. До недавнего времени во Франции посещаемость в кинозалах достигала цифры 600 миллионов в год, сейчас — только 180 миллионов посещений. В Англии от полутора миллиардов в год цифра посещений упала до 200 миллионов. Так же и в Японии. В ФРГ, говорят, кино совсем умерло. Даже американское кино, полностью сконцентрированное в руках монополий, переживает кризис...»

В связи с этим последним высказыванием Росселлини становится особенно понятным, почему в тот вечер в Римском экспериментальном киноцентре он так радовался высокой посещаемости кинотеатров в Советском Союзе...

Статья-завещание Росселлини не окончена. Для советского читателя может быть интересным тот факт, что в числе лучших фильмов на фестивале в Канне он выделил и советскую картину режиссера Николая Губенко «Подранки».

...Великий художник итальянского кино Роберто Росселлини останется не хрестоматийным классиком, а живым наставником для многих молодых поколений кинематографистов.

Анджело Де Дженти

Рим

●

«Особенный день» — так называется новый фильм режиссера Этторе Сколы, постановщика знакомой советским зрителям ленты «Мы так любили друг друга». «Особенный» день — это 6 мая 1938 года, когда в итальянскую столицу прибыл Гитлер и дуче устроил ему пышную встречу, на которую были согнаны чуть ли не все жители Рима...

Но для двух римлян этот день стал необычным совсем по другой причине: они случайно познакомились, и вспыхнули, казалось, совсем уже невозможные для них, позабытые чувства... Антоньетта, мать шестерых детей, измученная заботами, впервые за долгие годы получает передышку — ее муж и все домашние, напялив черные рубашки фашистов, уходят, и она остается дома одна. Габриэле в соседней квартире большого дома печально дожидается вечера, когда он должен будет отправиться в ссылку — его уволили с римского радио как «подозрительного», и он вынужден покинуть столицу. Случай помогает этим двум замученным нелегкой жизнью людям узнать друг друга. Их совсем короткий роман — не случайный адюльтер, а искренняя любовь, помогающая обрести человеческое достоинство, веру в себя и в других людей.

Фильм Сколы, тонкий, ироничный, как отмечает критика, представляет собой нечто куда большее, чем тактично рассказанную любовную историю. Это сильное антифашистское произведение, раскрывающее фальшь и демагогию режима Муссолини. Режиссер впервые после довольно долгого перерыва вновь соединил вместе в этой ленте прославленный дуэт — Софию Лорен и Марчелло Мастроянни. Это — двенадцатый фильм, в котором актеры снялись вместе. Скола и здесь выступает как наследник и продолжатель Витторио Де Сика, которого считает своим учителем. Памяти Де Сика он посвятил фильм «Мы так любили друг друга» и всем своим творчеством подтвердил свою приверженность принципам неореализма, одним из основоположников которого был постановщик «Похитителей велосипедов».

●

Режиссер Дамиано Дамиани — постановщик знакомых советским зрителям картин: «Признание комиссара полиции прокурору республики» и «Следствие закончено, забудьте» — снимает в Риме фильм «Таймерс» (что значит — детектив, охранник, получающий почасовую оплату). Интерес в Италии к новой работе этого видного прогрессивного режиссера, затрагивающего во многих своих лентах жгучие социальные проблемы итальянской действительности, особенно велик еще и потому, что в главной роли снимается Джан Мария Волонте — ныне самый популярный актер Италии. В этой картине, создаваемой в жанре классического детектива, Волонте воплотит образ полицейского — противоречивый и трагический.

Вот что говорит о нем сам Дамиани: «Это человек, который не знает, на чью сторону ему встать. В течение долгих лет он выполнял все, что ему прикажут: бил, подавлял, был грубым и жестоким. Но вдруг его охватило чувство неудовлетворенности. А так как в идеологическом отношении он недостаточно подготовлен, чтобы сделать определенный выбор, встать по ту или по другую «сторону баррикады», то он лишь пытается выпутаться из затруднительного положения, отойти в сторону. Из полицейского он становится телохранителем, сопровождающим лицом и личным шофером одного высокопоставленного судейского чиновника... Но вскоре чиновника убивают... Наш герой пытается все решительнее выйти из игры, пока... не оказывается загнанным в тупик»

Дамиани не отрицает, что его фильм во многом навеян материалами газетной хроники: в Италии

вместе с видными чиновниками — судьями, прокурорами, следователями — то и дело убивают их телохранителей. Встает вопрос: в какой степени эти жертвы разделяют вину своих патронов и на ком лежит ответственность за их гибель?..

«Фильм, — говорит Джан Мария Волонте, — построен добротно, точно в соответствии с правилами хорошей «полицейской» ленты. Отправная точка — состояние человека, стремящегося отойти от дел, к которым он не желает иметь никакого отношения... от всех этих постоянных покушений, свидетелями и жертвами которых мы постоянно становимся в Италии.

...Состояние недовольства, которое испытывает полицейский, — подчеркивает исполнитель главной роли, — является красноречивым свидетельством той атмосферы, которая ныне царит в Италии».

Вместе с Волонте снимаются шведский актер Эрланд Йозефсон (известность ему принесло участие в последних лентах Бергмана) и швейцарец Марио Адорф, много игравший в итальянских и западногерманских фильмах (советские зрители помнят его также в роли радиста в фильме «Кто вы, доктор Зорге?», по фильму «Красная палатка» и др.).

●

Итальянский киновед Умберто Росси, уделяющий большое внимание социологическим и экономическим проблемам итальянского кино, в статье, опубликованной в газете «Унита», высказывает сомнение по поводу того, может ли сегодня в Италии кино продолжать считаться массовым искусством. Во-первых, указывает Росси, цены на билеты продолжают расти и их стоимость достигает в среднем не менее 800—1000 лир. Если к тому же учесть, что в кино обычно ходят вдвоем, что стоимость проезда на транспорте увеличилась (а кинотеатры, как правило, сосредоточены в центре города), то для многих — если не для большинства итальянцев — посещение кинотеатра становится недоступной роскошью. Во-вторых, добрая половина итальянских городков, поселков, селений и деревень вообще лишена кинозалов: в местах новостроек их не открывают, а многие мелкие и сравнительно дешевые закрываются, не выдерживая конкуренции с крупными кинотеатрами и телевидением. Особенно ощущается нехватка кинозалов на окраинах больших городов и в маленьких отдаленных селениях. Усиливается также процесс концентрации проката — все подчиняют себе крупные и дорогие кинотеатры, расположенные в центральных городских районах: на долю восьми с лишним процентов от общего числа существующих в Италии кинотеатров приходится почти треть общего количества зрителей и половина кассовых сборов!

Росси пишет о необходимости децентрализации проката в Италии, организации и развитии системы кинопередвижек, продуманного финансирования киносети местными органами власти с учетом культурных интересов и потребностей массового зрителя.

А. Богемская

Мексика

Марсела Фернандес Виоланте — одна из немногих женщин-режиссеров, работающих в кинематографе Латинской Америки. Она, как считает мексиканская кинопресса, принадлежит к самым многообещающим режиссерам национальной кинематографии. Первый ее полнометражный художественный фильм «Тебя зовут Хуан» был удостоен премии «Серебряная богиня» (этот приз Ассоциации кинокритиков Мексики присуждается ежегодно лучшему постановщику-дебютанту).

Марсела Фернандес Виоланте — выпускница Университетского кинематографического центра. Она — автор нескольких документальных лент, также удостоенных различных премий.

В беседе с корреспондентом кубинской газеты «Гранма» Виоланте рассказала о своей работе над картиной «Тебя зовут Хуан», в которой воссозданы события 1926—1929 годов, известные в истории Мексики под названием «религиозная война».

«Эта тема в Мексике была долгие годы своеобразным табу, — говорит режиссер, — и, как нетрудно догадаться, потребовала большой исследовательской работы.

В фильме разоблачается коррупция правящей верхушки в армии, неспособность и нежелание мексиканской буржуазии того времени решать социальные и политические проблемы страны в интересах народа. В целом картина может рассматриваться как политический памфлет на буржуазию, предавшую идеалы мексиканской революции 1910 года...»

Марсела Фернандес Виоланте готовится к работе над фильмом «Кананеа», где речь пойдет о забастовке шахтеров в поселке Кананеа (штат Сонора) в 1906 году. Это трагическая история о том, как жестоко было подавлено одно из первых организованных выступлений мексиканского пролетариата. Хозяин шахты, американец Грин, узнав о стачке шахтеров, вызвал из штата Аризона полк «рейнджеров», и те безжалостно расправились с забастовщиками и членами их семей. В фильме будет разоблачена также пособническая роль властей штата Сонора, которые беспрепятственно разрешили североамериканским войскам перейти границу и убивать мексиканцев на их родной земле. Трагедия Кананеа — это живое напоминание сегодняшним мексиканцам об экспансионистских устремлениях американского империализма...

«Моя цель в кино, — говорит Виоланте, — анализировать исторические, социальные и политические проблемы, стремясь при этом найти диалектическую связь событий разных эпох. Я исследую историю своей страны, потому что без этого невозможно объяснить настоящее Мексики».

В. Моисеев

Монголия

Имя молодого режиссера Н. Нямдавы хорошо известно зрителям МНР. Уже первыми своими новеллами «Глоток воды» и «Вдвоем», которые вошли в фильм «Рассказы о войне», режиссер продемонстрировал умение найти верные черты в образах своих героев. Эти две новеллы, как и третья — «Капля в море», вошедшая в фильм и поставленная Ж. Бунтаром, открывали новую тему в военном жанре. Семь лет отделяют первую работу Н. Нямдавы от новой его картины. За это время были поставлены «День рождения Чимгэ», «Встреча», «Рассказы Сухболда», которые позволили режиссеру утвердиться в кинематографе. Н. Нямдава, пожалуй, единственный режиссер студии «Монголкино», последовательно разрабатывающий детскую тему. Детям была посвящена и дипломная работа молодого режиссера, созданная им в стенах ВГИКа.

Новый фильм называется «Из детских рассказов». В первой новелле — «Золотая рыбка» (сценарист и оператор Б. Балжинням) — рассказывается история девочки и ее младшего брата. У девочки был аквариум, в котором жила золотая рыбка, предмет ее гордости и восхищения сверстников. Но вот однажды рыбка пропала. Девочка болела, и ее друзья решили во что бы то ни стало подарить ей точно такую же рыбку. И подарили. А ночью мать девочки услышала крадущиеся шаги к аквариуму. Дело в том, что маленький брат героини новеллы, узнав от матери, что вода из крана попадает в ручеек, ручей впадает в реку, а река в море, решил выпустить и эту рыбку...

Вторая новелла — «Золотой тюльпан» (сценарист Т. Галсан, оператор Д. Батор), герой которой пятилетний мальчик, узнав о том, что любимый цветок его матери тюльпан, выращивает его и дарит ей.

Как и предыдущие ленты Н. Нямдавы, фильм «Из детских рассказов» отличает знание материала,

«Из детских рассказов», режиссер Н. Нямдава (фото «Монголкино», Монголия)

любовь к детской теме, лиричность повествования. Маленьким зрителям надолго запомнятся и подростки из новеллы «Золотая рыбка» и символика образов «Золотого тюльпана».

«Еще на студенческой скамье, — рассказывает Н. Нямдава, — я мечтал снимать фильмы для детей. Дело в том, что монгольские кинематографисты прежде никогда таких фильмов не делали. А за годы учебы во ВГИКе я немало времени посвятил изучению опыта советских мастеров экрана, снимающих детские картины. Ведь в СССР фильмы для детей начали ставить буквально сразу после революции. Мне кажется, что наиболее любима детьми короткая форма. Поэтому я и снимаю новеллы, которые впоследствии слагаются в картину. В моих фильмах снимается много детей. Я очень люблю работать с ними. Это сложно, но приносит огромную творческую радость.

К сожалению, наши кинематографисты никогда прежде не делали мультипликационных фильмов. Я попытался применить мультипликацию в первой новелле, когда золотая рыбка в воображении мальчика вслед за водой, текущей из крана, попадает в ручеек, в реку и море, но насколько удачно это получилось, трудно сказать. И, возможно, от мультипликационного решения этого эпизода мне придется отказаться. Но мечта остается — создать монгольский мультипликационный фильм. Это осуществимо только при содействии советских мультипликаторов, ибо опыта такой работы наша кинематография еще не имеет».

Конст. Огнев

Новая Зеландия

«Ситуация, сложившаяся в современном кинематографе Новой Зеландии, весьма неблагоприятна», — свидетельствует молодой австралийский режиссер Роджер Дональдсон, который семь лет назад был вынужден, чтобы избежать призыва на войну во Вьетнаме, уехать работать в Новую Зеландию.

Господство англо-американских монополий в прокате — основная причина, тормозящая развитие национальной кинематографии. Один-два фильма, которые ежегодно выпускаются в стране, признаются «провинциальными» и быстро предаются забвению. Неохотно финансируют продюсеры «своих» режиссеров: с экономической точки зрения гораздо выгоднее ввозить фильмы, тем более что население Новой Зеландии, в основном, состоит из переселенцев, для которых английский язык является родным. Постоянный приток английской и американской кинопродукции сформировал не только вкусы зрителей, но и повлиял во многом на новозеландских кинематографистов, которые стали приспосабливаться к европейскому и американскому стандарту. Роджер Дональдсон считает, что для коренных перемен в кинематографе, для создания национальной кинопромышленности необходима постоянная поддержка со стороны государства.

В Новой Зеландии сейчас существует лишь одна государственная киноорганизация «Нейшнл Филм Юнит», которую в 1947 году основали Джон Грирсон и НЗБС (государственная телевизионная компания). В прошлом году она разделилась на две самостоятельные и независимые друг от друга телекомпании. Возникла группа профессиональных режиссеров, актеров, сценаристов, операторов и техников, которые впервые в истории новозеландского кинематографа получили постоянную работу.

Роджер Дональдсон начинал как документалист, работал в США, Англии и в Южной Америке. Вместе со своим товарищем актером Яном Мьюном основал небольшую фирму «Аакдаварк-филмз» и уже в 1975 году снял свой первый игровой фильм «Дерек». Это рассказ о чиновнике, которому ничего не удается в жизни: он погряз в долгах, переживает личную драму и в довершение ко всему оказывается безработным. За эту картину режиссер был удостоен премии телевидения, а Ян Мьюн (принимавший участие в работе и как сценарист) отмечен актерским призом. Дональдсон сразу стал одним из известных режиссеров современного новозеландского кино. В прошлом году его картины представляли Новую Зеландию на международном кинофестивале в Канне. Здесь демонстрировался ряд короткометражных фильмов этого режиссера, в основу которых легли произведения молодых новозеландских писателей — Фрэнка Сарджесона, Данет Фрейм, Мориса Шэдболта, Бэрри Крампа, Джона А. Ли, Мориса Драгэна.

Фильмы Дональдсона были положительно оценены критикой: отмечалась огромная энергия режиссера, обширность его интересов. Сам же Дональдсон критически оценивает свое творчество и считает, что пока нет оснований для особых похвал. Что касается планов на будущее, то, по словам Дональдсона, ему бы хотелось поехать в Европу и провести несколько месяцев на крупных киностудиях. «Это было бы хорошей школой для нас. Мы не хотим слепо копировать «европейский стиль»... сперва хотим поучиться, а затем попробовать сказать свое кинематографическое слово».

И. Семенова

США

Со страниц французского еженедельника «Пари матч» смотрит опухшее от пьянства женское лицо. Всклокоченные волосы, остановившийся полубезумный взгляд... Трудно, практически невозможно, пишет обозреватель журнала Жан Кристис, узнать в этой опустившейся женщине Риту Хейворт, актрису, имя которой в 40—50-х годах не сходило со страниц западной печати. Актрису, которая в течение нескольких лет завоевывала первые места на конкурсах красоты.

В Голливуде, который в 30-е годы, в период кинематографического бума, в шутку называли «сорок девятым штатом» страны, мало кто интересуется прошлым. Проходят годы, и идолы, бывшие когда-то олицетворением красоты, молодости, богатства, славы, публичные появления которых собирали сотни и сотни зевак и поклонников, предаются забвению. Некоторые из прежних «звезд» не выдерживают подобного сражения с окружающим миром. Не выдержала и Рита Хейворт.

Еще недавно в Беверли Хилз (район Голливуда) можно было набрести на полуразвалившуюся виллу, чем-то напоминающую старые, рассыпающиеся от времени декорации. В саду, окружавшем дом, по ночам нередко блуждала одинокая женская фигура. Время от времени она останавливалась, обхватывала руками деревья и, смеясь и плача, повторяла десятки раз: «Я Рита Хейворт».

Последняя попытка Риты Хейворт — поставленный около десяти лет назад бродвейский спектакль «Шаг в щель». Друзья хотели вернуть актрису на сцену. Но пьеса прошла всего один раз. Была и еще одна горькая попытка. Режиссер Дельмер Девис пытался снять Риту Хейворт в фильме «Юный кровавый сокол». Она должна была выступать в паре с актером Уорреном Битти. Были сделаны пробы. Но руководство фирмы «Уорнер бразерс» отстранило ее от съемок и передало роль молодой восходящей «звезде». Для Риты Хейворт это было последним страшным ударом. Без кино жизнь становилась бессмысленной.

История восхождения и падения Риты Хейворт удивительно напоминает сценарий какого-то голливудского фильма. Ее настоящее имя — Маргарита Канзино. В семнадцать лет она встречается с коммерсантом Эдом Джюдсоном, имеющим связи в кинематографическом мире. Эд решает сделать из миловидной девушки «звезду», «свое изобретение». Придумывает ей имя. Заставляет перекрасить в рыжий цвет черную копну волос, похудеть, переделать зубы. В 1935 году Рита Хейворт дебютирует в кино. Список сыгранных ею ролей обширен. Наиболее значительные фильмы с ее участием: «Только у ангелов есть крылья», «Кровь и песок», «Сказки Манхэттена». Но вехой, ознаменовавшей окончательное покорение голливудского «олимпа», стала картина «Джильда». Джильда Риты Хейворт была в 40-е годы на Западе олицетворением женской красоты и изящества.

1949 год. Рита на вершине славы. Третье замужество. На этот раз ее избранником становится миллионер нефтяной магнат Али Кхан, владелец многочисленных промыслов. В день свадьбы Рита получает в подарок семнадцать килограммов драгоценных камней, десять тысяч белых роз, несколько скаковых лошадей и автомобилей «Роллс-ройс». Через четыре года — шумный бракоразводный процесс. В Голливуде в те годы уже пробует свои силы другая «звезда» — Мэрилин Монро. Для режиссеров Хейворт уже «отработанный материал». Множатся профессиональные неудачи, уходит молодость. Еще несколько лет — и Рита одинокая, опустившаяся, калечащая себя сумасшед-

шими дозами наркотиков и алкоголя, проводит дни, разговаривая сама с собой, ожидая смерти.

Весной 1977 года доктора психиатрической лечебницы «Хоаг мемориал госпиталь», куда Хейворт была доставлена, выносят диагноз: «Хронический алкоголизм, расстройство умственных функций, неспособность контролировать собственные поступки». Потребовалось помещение больной под постоянный медицинский надзор.

На этом заканчивается история Риты Хейворт. История, весьма типичная для Голливуда. В психиатрической лечебнице, куда Рита помещена, содержится целая «плеяда» развенчанных голливудских идолов. Многие другие, такие, как Мэрилин Монро, Белла Дарви, Мартин Кэрол, не выдержав борьбы с реальностью, покончили с собой.

Ю. Цветова

●

Американские кинокритики много пишут сегодня о двадцатилетнем актере Харте Бошнере, сыгравшем одну из главных ролей в фильме Франклина Шафнера «Острова в океане», который демонстрируется сейчас на экранах Соединенных Штатов. Картина поставлена по роману Эрнеста Хемингуэя, изданному в 1970 году, уже после смерти писателя.

Действие романа, хорошо знакомого советскому читателю, происходит на одном из Багамских островов в начале 40-х годов. Это глубокий философский рассказ, построенный на сложных взаимоотношениях отца и трех его сыновей. Для Бошнера, играющего старшего сына (в роли отца снялся известный актер Джордж С. Скотт), это первая большая работа в кино; он студент Калифорнийского университета в Сан-Диего.

Сам Бошнер говорит о своей роли: «Мой герой, Том Хадсон, настолько наивен, что это может показаться сегодняшней молодежи неправдоподобным. У Хемингуэя он милый идеалист. Я хотел лишить образ наивности, но сохранить его чистоту и свежесть. В работе над ролью мне очень помог, — продолжает Бошнер, — Джордж С. Скотт».

К. Александров

●

В Голливуде в здании лосанджелесского мюзик-центра состоялось 44-е по счету «Оскаровское» шоу. Его продюсером был Уильям Фридкин, режиссер таких картин, как «Французский связной» и «Изгоняющий дьявола». Вели программу вечера актеры Уоррен Битти, Джейн Фонда, Элен Берстин и Ричард Прайор.

Лучшей картиной года 3300 членов американской Академии киноискусств назвали ленту Авилдсена «Роки». Получил премию «Оскар» и сам режиссер.

«Роки» выдвигался на соискание этой премии сразу в 10 категориях, как и другая известная картина 1976 года — «Телесеть». За исполнение ролей в этом фильме «Оскары» были присуждены Питеру Финчу, Фей Данавэй и Беатрис Стрейт (премия за вспомогательную женскую роль). За лучшее исполнение мужской вспомогательной роли призом был награжден Джейсон Робертс («Вся президентская рать»). Пэдди Чаевский был удостоен «Оскара» за сценарий «Телесети».

«Роки», режиссер Авилдсен (фото из журнала «Кинема дзюма», Япония)

В общей сложности лента Сиднея Люмета «Телесеть» была удостоена четырех «Оскаров», как и картина Алена Пакулы «Вся президентская рать». Три приза получил «Роки» и два — фильм «Рожденный для славы».

Барбара Стрейзанд и Поль Уильямс удостоены «Оскара» за лучшую песню (к кинофильму «Рождение звезды»).

Ю. Комов

●

«Кинозал временно закрыт» — такие объявления все чаще можно встретить на фронтонах крупнейших в Нью-Йорке кинотеатров «Зигфелд», «Риволи», «Критерион» и других. Пустые кинозалы и пустые витрины для афиш уже не вызывают удивления у американцев. Они хорошо знают, что за этим кроется отсутствие достаточного числа фильмов, способных привлечь публику.

Кинозалы пустуют не только в Нью-Йорке. Недавно газеты поместили краткое сообщение о том, что компания «Уолер Рид», владеющая 29 крупными кинотеатрами в различных районах страны, объявила о своем банкротстве. Ее владельцы сообщили, что вследствие убытков «Уолер Рид» была вынуждена закрыть шесть кинотеатров в штате Нью-Джерси, три в Бостоне и несколько в других штатах. Причины банкротства компания сформулировала предельно лаконично: «Отсутствие фильмов, годных для демонстрации, и сокращение посещаемости».

Закрытие кинотеатров — лишь внешний симптом тяжелого недуга, поразившего американское киноискусство. Корни же его кроются в политике, проводимой Голливудом. В последние годы крупнейшие фирмы этого центра американской кинематографии сделали упор на выпуск «блокбастеров» — супермасштабных фильмов, способных обеспечить максимальный кассовый успех.

Но это увлечение привело к сокращению общего числа фильмов, выпускаемых в прокат, что отвечает интересам кинопромышленников, снижающих таким путем расходы на производство. В 1976 году Голливудом и так называемыми независимыми студиями выпущено на 40 процентов меньше кинолент, чем в среднем выпускалось ежегодно в прошлом десятилетии. Принцип, пишет газета «Нью-Йорк таймс», состоит в следующем: поменьше фильмов, но побольше денег.

Каков же итог нашествия суперфильмов на американский киноэкран? Они обеспечивают рекордные кассовые сборы и приносят корпорациям крупные прибыли. Обратная сторона засилья таких фильмов — падение общего количества зрителей, посещающих кинотеатры, которое в 1976 году сократилось по сравнению с предыдущим годом на 10 процентов. Опрос общественности, недавно проведенный в США, показал, что 109 миллионов американцев в возрасте старше 12 лет за прошедший год посмотрели в среднем один фильм. Согласно оценке президента Американской киноассоциации Джека Валенти, это означает, что половина населения страны вообще не посещает кинотеатры.

Марвин Голдмен, президент Национальной ассоциации владельцев кинотеатров, отмечает, что публике нужны не горстка суперлент, а большое число высококачественных и разнообразных картин. Такое же мнение высказывают и другие ведущие специалисты кино. Пока, однако, нет признаков того, что Голливуд намерен считаться с нуждами и запросами кинозрителей. Вот почему в США продолжают закрываться кинотеатры.

Н. Сетунский, корр. ТАСС

Франция

1 ноября 1954 года на улицы столицы Алжира вышла небольшая группа демонстрантов. Они требовали предоставления независимости своему народу, требовали освобождения от французского колониального гнета, длившегося почти сто тридцать лет.

Демонстрация могла показаться безумием. Кучка безоружных людей противопоставила себя полиции, городскому гарнизону, состоявшему тогда из нескольких десятков тысяч хорошо вооруженных солдат. Но именно с того дня началась война за независимость Алжира, которая продолжалась восемь лет.

Восемь лет французское правительство было вынуждено держать в Алжире почти всю свою армию — шестьсот тысяч солдат и, кроме того, двести тысяч полицейских. Но ни убийства, ни тюрьмы, ни концентрационные лагеря — ничто не могло подавить национально-освободительное движение алжирского народа. Он одержал победу.

Бок о бок с алжирцами-арабами сражались за независимость алжирцы европейского происхождения. В их числе был Анри Аллег — ныне генеральный секретарь газеты французских коммунистов «Юманите». В те годы Аллег был редактором «Альжери Репюбликэн», единственной в стране демократической газеты. В 1957 году Анри Аллег был арестован. В тюрьме он написал книгу о том, что творилось в алжирских застенках, рассказал, как там пытают и допрашивают арестованных борцов за независимость. В русском переводе она называлась «Допрос под пыткой». Во Франции в то время книга была запрещена и немедленно изъята из продажи.

Сегодня, через пятнадцать лет после подписания соглашения о предоставлении Алжиру независимости, на экраны алжирских и французских кинотеатров вышел фильм «Допрос», снятый по книге Анри Аллега. Режиссер картины Лоран Хейнман известен как ассистент крупных деятелей французского кино Ива Бауссе, Бернара Тавернье. Картина «Допрос» — его первая полнометражная лента.

Когда была опубликована книга Аллега, Хейнману было всего 12 лет. Но он искренне убежден, что тема книги, тема борьбы народа за независимость, тема политических репрессий, сопротивления народных масс актуальна и в наши дни.

«Допрос» — картина о моральной победе человека над своими палачами, — говорит он. — Главная наша задача — заставить зрителя задуматься, осознать, сколь важна для победы дружба, братская солидарность, — выполнена. Анри Аллег, роль которого талантливо и точно исполняет Жак Дени, не похож на супермена, всемогущего героя кинобоевика. Его борьба — это борьба алжирца, который гордится своей родиной, который солидарен со своими братьями, французскими трудящимися».

●

«Французское кино агонизирует! Французское кино умирает!» Эти сигналы бедствия прозвучали недавно со страниц известного парижского еженедельника «Пари-матч» — в статье о положении, создавшемся в последние годы в национальном кинематографе.

«Крупнейшие продюсеры Франции взывают о помощи. Для многих из них наступили тяжелые времена»... В трудном финансовом положении Раймон Данон, президент профсоюза продюсеров. Разорен один из ведущих продюсеров страны Бертран Жаваль. Не скрывает своей озабоченности генеральный представитель Каннского фестиваля Морис Бесси. «Снимается все меньше и меньше французских фильмов, — говорит он. — Если так будет продолжаться, то я не уверен, что смогу провести будущий Каннский фестиваль».

Производство французских фильмов сократилось с 225 в 1975 году до 181 в 1976 году. Всего несколько лет назад одновременно проходили съемки 20—25 картин. Сейчас готовится меньше 10, из них 5 порнографических.

В 1976 году посещаемость французских кинотеатров сократилась на 3 процента. Одним из главных виновников этого кинематографисты считают телевидение. Во Франции три конкурирующие телевизионные программы показывают ежегодно 540 художественных фильмов, не считая телевизионных. Недавний

опрос общественного мнения показал, что 52 процента французов ни разу не были в кино за последний год, а остальные посетили за год кинотеатры лишь три или четыре раза.

Как правило, самые заядлые кинозрители — молодежь до 30 лет. Создав семью, французы обычно проводят вечера, расположившись в креслах у телевизоров. И требуют, чтобы им показывали исключительно развлекательные программы, но прежде всего — фильмы. Поэтому с каждым годом количество художественных фильмов, демонстрируемых по телевидению, растет. Если в 1968 году они составляли 45 процентов от общего числа передач, то к 1973 году их количество увеличилось до 60, а к 1980 оно возрастет до 80 процентов от объема всех программ. В этой связи понятна тревога, которая охватывает работников телевидения. Не превратится ли оно в машину для демонстрации фильмов на всей территории Франции?

Руководители французского телевидения заинтересованы в продолжении этой губительной политики, тем более что цена художественного фильма, демонстрируемого на телеэкране, в восемь раз ниже стоимости оригинальной телевизионной передачи такой же длительности. Подобное положение существует не только во Франции. В Италии обычно телевидение показывало около 100 фильмов в год. С тех пор как несколько месяцев назад была разрешена деятельность в стране иностранных и частных телекомпаний, посещаемость итальянских кинотеатров резко сократилась.

По сравнению с указанной проблемой другие трудности, которые переживает сегодня французская кинематография, кажутся незначительными. Однако они есть. Например, проблема экспорта: французские фильмы продаются сейчас плохо. В 1976 году лишь 15 картин получили признание за пределами страны. Пожалуй, только имена Алена Делона и Бельмондо еще как-то помогают продаже французских лент за границу. За 1976 год положение еще более обострилось. С иностранными партнерами было заключено контрактов меньше, чем раньше.

Немудрено, что сегодня на постановку фильмов с участием новых исполнителей во Франции отваживаются только самые отчаянные продюсеры. «Если в картине нет кинозвезд, — говорит Кристиан Гюз-Реналь, бывший продюсер Брижит Бардо, — то браться за нее опасно». Поэтому продюсеры все больше и больше нацеливаются на знаменитостей: фильмы с их участием не только притягивают публику, но и легче экспортируются. «Ничего удивительного, — утверждает Кристиан Фешнер, бывший продюсером фильмов с участием Чаплина, — что такие суперзвезды, как Бельмондо и де Фюнес, получают от 200 до 400 миллионов франков за фильм. Впрочем, они исключение. Фамилии других актеров не являются гарантией успеха».

«Чтобы вытащить счастливый билет в той лотерее, в которую превратилось французское кино, — пишет «Пари-матч», — продюсеры, волей-неволей, становятся игроками. Одному из французских бизнесменов принадлежит изречение: «Заниматься кинематографом — это все равно, что играть в рулетку с жетонами, купленными в кредит».

Многие творческие работники настроены не менее пессимистично. Так, известная актриса Катрин Денев заявила недавно, что французское кино уже никогда не будет прежним, что оно находится в стадии гибели. «Сегодня немыслимо возникновение такого течения, как «новая волна», — утверждает актриса. — Все говорят только о деньгах. Не спрашивают, хороший фильм или плохой, а хотят знать, какие кассовые сборы он дает».

Ю. Чижова

●

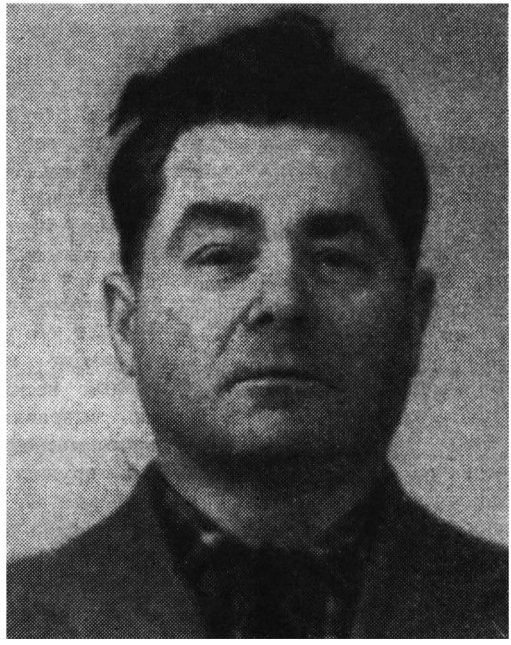
В Париже в зале «Жан Ренуар» состоялась премьера черно-белого полнометражного фильма «Франция, родина-мать». Это первая картина французского кинематографиста Ги Барберо. Фильм посвящен актуальной для сегодняшней Франции проблеме рабочих-иммигрантов. Название фильма — «Франция, родина-мать» — иронично: Франция не стала родиной для лишенных почти всех прав арабских рабочих.

Картина рассказывает об убийстве молодого алжирца четырьмя французскими парнями, принадлежащими к правым «ультра». Убийцы загнали свою жертву в пустынное место на окраине города и там сначала зверски его избили, а затем убили. Чтобы скрыть преступление и представить происшествие как несчастный случай, они подбрасывают труп на стройку. Полиция дает заключение, что это самоубийство. Но семья погибшего хочет протестовать против беззакония. Тогда власти, чтобы скрыть правду, изгоняют семью из страны, объявив, что она покушается на общественный порядок.

Фильм вызвал острую реакцию в арабских и других африканских странах. Так критик журнала «Африк-Ази» назвал его «криком души и песней протеста».

«Франция, родина-мать» — скромная картина, снятая с минимальными затратами. Но она является правдивым свидетельством социальных противоречий сегодняшней Франции. Лента встала в один ряд с десятками фильмов, созданных как французскими, так и арабскими режиссерами, которых потрясли и глубоко возмутили бесчеловечные условия существования, в которые поставлено во Франции огромное число рабочих-иммигрантов.

Т. Царапкина



Ефим Добин

Тем, кто читал его статьи, книги, трудно, почти невозможно поверить, что Добин не имел не только высшего, но и законченного среднего образования — не успел: ринулся в революцию почти подростком и всего себя отдал рождающемуся в боях комсомолу. В 1919 году он стал коммунистом.

Сам Добин считал себя кустарем в науке, сетовал, что, не пройдя академической муштры, плохо справляется со всякого рода сносками и примечаниями. Однако в 30-е годы Добину — одному из первых присвоили ученую степень без защиты диссертации. Этому никто не удивился. Не переставали удивляться другому: широте его кругозора, высокой образованности, эрудиции, разнообразию интересов. Добин работал в ЦК комсомола, создавал и редактировал первый советский журнал для детворы — «Пионер», был первым редактором журнала «Знание — сила». Великолепный знаток «Капитала», Добин успешно преподавал политэкономию. Заинтересовавшись литературной критикой, он быстро овладел профессией, стал заместителем М. Горького в редколлегии журнала «Литературная учеба».

Под старость Добин увлекся, было, филателией. Напряженная мысль нуждалась в передышках. Добин вбирал в себя знания как-то незаметно и непрерывно, как живут, как дышат. Неожиданно это подтолкнуло к новым ученым штудиям. Собирая марки по живописи, стал много о ней читать и основательно изучил. И так всю жизнь! Добин ни в чем не был дилетантом. Ему равно был подвластен материал литературы и театра, пластических искусств и музыки (последние годы его особенно тянуло в музыке к Густаву Малеру и Дмитрию Шостаковичу).

Признанный теоретик, посвятивший себя проблемам поэтики литературы и экрана, Добин обладал удивительным и редким даром донести до читателя непосредственность впечатления от произведения искусства.

Свежесть взгляда, проницательность анализа, масштаб обобщений открывали творение художника в живой непосредственной целостности.

Актеров часто делят на адвокатов и на прокуроров своих ролей. Критик Добин выступал прокурором редко. Чем позже, тем реже. Он брался

за перо, если вещь его увлекала, вызывала восхищение и восторг.

Возненавидев ученый жаргон, он с годами достиг легкости, прозрачности письма. Он переработал часть своего известного исследования «Жизненный материал и художественный сюжет» в небольшую книжку для «Детгиза»: ее увлеченно «проглатывают» и дети, и взрослые. Тонкой наблюдательностью, изяществом мысли и речи дышит его книжка «Искусство детали».

Из-за ученой формы изложения он невзлюбил и мечтал переписать заново книгу «Поэтика кино. Повествование и метафора». Между тем именно эта книга поставила его в близкое соседство с такими теоретиками киноискусства, как Тынянов и Шкловский, Эйзенштейн и Козинцев.

Сверх всего этого он много лет отдал практике кинопроизводства, повседневной работе «Ленфильма». В писательской среде его любили, к его мнению прислушивались многие. С ним любили беседовать Юрий Герман и Вера Панова, переписывались Корней Чуковский и Паустовский. Как всерьез волновался, например, Фридрих Эрмлер, показывая ему свою очередную картину! Как ценил его советы Иосиф Хейфиц! Как много значило его слово о текущих сценариях на «Ленфильме», сколько нескладных сюжетов он выправлял одним-двумя точными предложениями. Добин дружил с Григорием Козинцевым. Он писал о нем книги, побудил его начать публикацию рабочих записей. Двух друзей сближал духовный максимализм, предельная честность, способность преодолевать нажитой опыт и не бояться переоценки ценностей, к каким бы драматически трудным решениям это порой ни приводило...

Шло время. Надвигалась старость. Железной самодисциплиной он поддерживал свою работоспособность и выпускал книгу за книгой как раз в те годы, когда, слабея физически, достиг наибольшей духовной силы. В этом смысле слова Герцена о наружном рабстве и внутреннем освобождении применимы к нему в полной мере.

Добин написал книгу об Анне Ахматовой, самый заветный свой труд, обозначивший для него некую поворотную веху на литературном пути. Он начал с анализа наименее изученных произведений Ахматовой и был счастлив, что Анна Андреевна успела прочитать первый опубликованный фрагмент его книги.

Добин не раз говорил, что хотел бы покоиться близ ее могилы. Его последняя воля исполнена.

И. Шнейдерман

Новые книги о кино

Актеры зарубежного кино. Вып. 2. Сост. Т. Г. Беляева. М., «Искусство», 1977, 215 с. с илл., 150000 экз., 1 р. 12 к.

Актеры советского кино. Вып. 13. Сост. М. А. Ильина. Л., «Искусство», Ленинградское отд-ние, 1977, 207 с. с илл., 150000 экз., 1 р. 17 к.

Богомолов Ю. **Проблемы времени в художественном телевидении.** Опыт сравнительного анализа. М., «Искусство», 1977, 127 с., 5000 экз., 50 к.

Боровков В. **Федор Никитин.** М., «Искусство», 1977, 176 с. с илл., (Мастера советского театра и кино), 25000 экз., 66 к.

Ракурс. Сборник статей и материалов о киноискусстве социалистических стран. Вып I. Сост. И. Рубанова. М., «Искусство», 1977, 263 с. с илл., 25000 экз., 1 р. 71 к.

Тати Ж. **Статьи. Сценарии. Интервью. Переводы.** Сост. и авт. вступ. статьи В. Божович. М., «Искусство», 1977, 244 с. с илл., (Мастера зарубежного киноискусства), 25000 экз., 78 к.

Шевалье М. **Мой путь и мои песни.** Пер. с франц. М., «Искусство», 1977, 279 с. с илл., 50000 экз., 1 р. 60 к.

Экран 1975—1976. Сост. Е. Бауман и Г. Долматовская. М., «Искусство», 1977, 163 с. с илл., 50000 экз., 2 р. 50 к.

Из истории кино. Документы и материалы. Вып. 10. (Партия и кино. Мемуары. Из истории постановок фильмов. Публикации. Поиски и находки). Отв. ред. В. П. Михайлов. М., «Искусство», 1977, 207 с. с илл., 10000 экз., 1 р. 46 к.

Кракауэр З. **Психологическая история немецкого кино.** От Калигари до Гитлера. Пер с англ. Общ. ред. Н. П. Абрамова. М., «Искусство», 1977, 319 с., 10000 экз., 1 р. 74 к.

Карцева Е. **Кич или торжество пошлости.** М., «Искусство», 1977, 159 с., 25000 экз., 32 к.

Копылова Р. **Кинематограф плюс телевидение.** Факты и суждения. М., «Искусство», 1977, 135 с., 10000 экз., 70 к.

Левин Е. **О художественном единстве фильма.** М., «Искусство», 1977, 120 с., 5000 экз., 48 к.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Голубой портрет», 9 ч.
Автор сценария А. Александров. Режиссер-постановщик Г. Шумский. Оператор-постановщик Д. Коржихин. Художник-постановщик Л. Кусакова. Композитор И. Шварц. Звукооператор Р. Собинов.
Роли исполняют: Дарья Михайлова, Валерий Савищев, В. Сошальская, Ю. Назаров, Дима Самодумов, Виталий Ерихов.

«Жить по-своему...», 10 ч.
Автор сценария Б. Лобков. Режиссер-постановщик К. Худяков. Оператор-постановщик В. Боганов. Художник-постановщик И. Пластинкин. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Н. Кропотов.
Роли исполняют: А. Кузнецов, Л. Лужина, Л. Дуров, Е. Сабельникова, М. Бредихина, П. Максименков, Н. Константинов, Г. Корольков, Д. Щербаков, Н. Граббе, В. Брылеев, Г. Юхтин.

«Ночь над Чили», 10 ч.
Авторы сценария С. Аларкон, С. Мухин. Режиссеры-постановщики С. Аларкон, А. Косарев. Операторы-постановщики К. Вальдес, В. Семин. Художники-постановщики С. Ушаков, И. Шретер. Композитор П. Кастильо. Звукооператор Н. Калениченко.
Роли исполняют: Г. Григорну, Г. Чохонелидзе, Б. Цуладзе, И. Казиев, С. Гусейнов, В. Канцлерис, Р. Хомятов, М. Войническу-Соцки, В. Войническу-Соцки, В. Гаврилов, Н. Бегалин, М. Сагайдак, Н. Кречетникова, Д. Агаев, М. Керимов, С. Аларкон, К. Геворкян, Б. Акрамов, Ф. Исаев, С. Исмаилов.

«Рудин» (по одноименному роману И. С. Тургенева), 10 ч.
Авторы сценария К. Воинов, Н. Фигуровский. Режиссер-постановщик К. Воинов. Операторы-постановщики М. Агранович, В. Захарчук. Художник-постановщик В. Филиппов. Композитор А. Эшпай. Звукооператор М. Надиева.
Роли исполняют: О. Ефремов, А. Джигарханян, С. Переладова, Л. Смирнова, Р. Быков, О. Видов, Ж. Болотова, В. Соколов, В. Коренев, Л. Шагалова.

«Собственное мнение», 10 ч.
Автор сценария В. Черных. Режиссер-постановщик Ю. Карасик. Оператор-постановщик А. Кузнецов. Художник-постановщик Б. Бланк. Композитор Б. Чайковский. Звукооператор В. Шарун.
Роли исполняют: В. Меньшов, Л. Чурсина, А. Лазарев, Е. Карельских, Е. Проклова, Н. Ургант, П. Панков, Е. Ханаева, Е. Буренков, В. Хлевинский, М. Зимин, Ю. Мочалов.

«Мосфильм (СССР) — «Мафильм» (Венгрия)

«Псевдоним: Лукач», 10 ч.
Авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид. Режиссер-постановщик М. Захарнас. Сорежиссер Ш. Кё. Оператор-постановщик Я. Кенда. Художники-постановщики А. Фрейдин, Т. Вайер. Композитор Д. Вукан. Звукооператоры С. Литвинов, И. Шипош.
Роли исполняют: А. Козак, О. Вавилов, К. Захаров, В. Вихров, В. Кикабидзе, Г. Соколов, И. Буйтор, Ф. Бешшенеи, А. Ромашин, В. Анисько, Р. Колтаи, Н. Русланова, Д. Кери, О. Чайка, Ш. Газиев, В. Габаев, Ю. Назаров, Ш. Данффи, И. Бодиш, Т. Фодор, К. Варга, А. Бия Гутеррес.

«Мосфильм» (СССР) — «Букурешть» (Румыния) «Ралюкс-фильм» (Франция)

«Мама» (по мотивам народных сказок), 9 ч.
Авторы сценария Ю. Энтин, В. Истрате. Режиссер-постановщик Э. Бостан. Операторы-постановщики К. Петриченко, И. Маринеску. Художник-постановщик Д. Виницкий. Композиторы Ж. Буржоа, Т. Попа. Звукооператоры В. Бабушкин, А. Шаргородский, А. Саламанян.
Роли исполняют: Л. Гурченко, М. Боярский, О. Попов, С. Крамаров, В. Манохин, Д. Михаица, Ф. Питиш, В. Ивлева, Е. Герчаков, Н. Крачковская, М. Поляк, В. Андрей, П. Радулеску, В. Менцель, Л. Михаеску, П. Дегтярев, Т. Асаллиев, А. Кристя, М. Оприш.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Белый Бим Черное Ухо» (по мотивам повести Г. Н. Троепольского), 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 9 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик С. Ростоцкий. Оператор-постановщик В. Шумский. Художник-постановщик С. Серебреников. Композитор А. Петров. Звукооператор И. Строканов.
Роли исполняют: В. Тихонов, В. Владимирова, М. Дадыко, И. Рыжов, И. Шевчук, М. Зимин, Г. Кочкажаров, Р. Мануковская, М. Скворцова, А. Баранцев, В. Леонов, Л. Соколова, А. Чернов, Д. Барков, Р. Рязанова, Г. Светлани, В. Сергиенко, Вася Воробьев, Аня Рыбникова, Сережа Шевляков, И. Жеваго, Б. Захарова, З. Земнухова, Ф. Корчагин, Н. Погодин, С. Харитонова, Ф. Екатериничев, Г. Комарова, А Мартынов, А. Миронов, Т. Никитина, В. Разумовский.

«Все дело в брате», 8 ч.
Автор сценария П. Лунгин, при участии В. Горлова. Режиссер-постановщик В. Горлов. Оператор-постановщик Г. Тутунов. Художник-постановщик А. Клопотовский. Композитор С. Чекин.
Роли исполняют: Р. Мадянов, К. Лазарев, Ю. Дуванов, Н. Сеземан, М. Горлова, Э. Шашкова, Е. Никищихина, М. Давыдова, Ю. Песецкая, С. Сакалаускас, А. Федоров, Д. Стрельцов, А. Назаров.

«Обелиск» (по повести В. Быкова), 10 ч.
Авторы сценария В. Быков, Р. Викторов. Режиссер-постановщик Р. Викторов. Оператор-постановщик А. Кириллов. Художник-постановщик А. Дихтяр. Композитор В. Чернышев. Звукооператор Б. Корешков.
Роли исполняют: Е. Карельских, Игорь Охлупин, Л. Охлупин, Саша Стригалев, Павел Кунич, Слава Заяц, Женя Чебышев, Миша Горностай, Павел Аксенчиков, А. Викторова, М. Глузский В. Носик, В. Грачев, Н. Муравьев, С. Гурзо, К. Столяров, Н. Семенцова, Г. Овсянников, С. Радченко, Л. Гурова, Г. Калюженко, В. Голубенко, Ф. Валиков.

«Поле перейти», 9 ч.
Автор сценария Э. Пашнев. Режиссер-постановщик Ю. Григорьев. Оператор-постановщик А. Чардынин. Художник-постановщик Г. Анфилова. Композитор В. Комаров. Звукооператор А. Елисеев.
Роли исполняют: Б. Григорьев, Андрей Маталаев, Варя Чулкова, Р. Рязанова, Л. Неведомский, А. Январев, М. Попович, О. Фомичева, В. Уральский, В. Юревич.

«Предательница», 9 ч.
Авторы сценария Л. Демина, В. Демин, Н. Хубов. Режиссер-постановщик Н. Хубов. Оператор-постановщик М. Якович. Художник-постановщик Б. Дуленков. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Ю. Евсюков.
Роли исполняют: Л. Блинова, Г. Киянцев, И. Кучин, И. Курнев, Н. Харахорина, О. Маркина, Н. Смирнова, Е. Гуров, Л. Неведомский, О. Олейник, Г. Малеева, Р. Вагина, В. Пономарев, С. Щербаков, Т. Беркетов, К. Чалых.

Киностудия «Ленфильм»

«Как Иванушка-дурачок за чудом ходил», 9 ч.
Автор сценария М. Вольпин. Режиссер-постановщик Н. Кошеверова. Оператор-постановщик Э. Розовский. Художники-постановщики М. Азизян, В. Костин. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор С. Шумячер.
Роли исполняют: О. Даль, Е. Проклова, М. Глузский, Т. Пельтцер, В. Этуш, А. Попов, А. Бениаминов, М. Барабанова, И. Дмитриев, М. Боярский, С. Филиппов.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Время — московское», 8 ч.
Автор сценария В. Богатырев. Режиссер-постановщик Н. Ильинский. Оператор-постановщик В. Верещак. Художник-постановщик М. Юферов. Композитор А. Билаш. Звукооператор Г. Матус.
Роли исполняют: В. Санаев, Н. Тимофеев, Л. Кадочникова, С. Свечников, Л. Мышева, В. Алексеенко, А. Милютин, Л. Полякова, Н. Копержинская, Ю. Леонидов, З. Стомма, И. Голубов, В. Грудинин, В. Булатова, Ю. Блинков.

«Не плачь, девчонка», 8 ч.
Авторы сценария Е. Шатуновский, Е. Шерстобитов. Режиссер-постановщик Е. Шерстобитов. Оператор-постановщик М. Черный. Художник-постановщик В. Новаков. Композитор М. Бойко. Звукооператор А. Кузьмин.
Роли исполняют: Н. Павленкова, М. Ильичева, О. Сологуб, В. Степаненко, Н. Гаврилов, О. Матешко, М. Кошелева, Н. Гудзь, В. Панченко, Ж. Шерстобитов, А. Шестопалов.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Воскресная ночь», 10 ч.
Автор сценария А. Петрашкевич. Режиссер-постановщик В. Туров. Оператор-постановщик Д. Зайцев. Художник-постановщик В. Дементьев. Композитор О. Янченко. Звукооператор Г. Басько.
Роли исполняют: П. Вельяминов, В. Платов, Л. Зайцева, О. Лысенко, А. Ромашин, Ю. Горобец, Л. Дьячков, А. Масюлис, Е. Водолазова, С. Тюмин, В. Новиков, Т. Муженко, Л. Писарева, Е. Лебедев, В. Тарасов.

Киностудия «Молдова-филм»

«По волчьему следу», 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик В. Гажиу. Оператор-постановщик В. Яковлев. Художники-постановщики С. Булгаков, А. Роман. Композитор Э. Лазарев. Звукооператоры В. Виноградов, И. Родионов.
Роли исполняют: Е. Лазарев, А. Ромашин, И. Бразговка, В. Зубку, Г. Сайфулин, В. Чутак, С. Финити, В. Шакало, Г. Чулков, И. Ледогоров, Ф. Одиноков, З. Капианидзе, У. Пуцитис, В. Бекерис, В. Пинчук, А. Головин, К. Константинов.

Рижская киностудия

«Под опрокинутым месяцем», 9 ч.
Авторы сценария В. Кайяк, Э. Лацис. Режиссер-постановщик Э. Лацис. Оператор-постановщик Д. Симанис. Художник-постановщик Д. Рожлапа. Композитор Р. Паулс. Звукооператор Г. Коротеев.
Роли исполняют: Г. Цилинский, Р. Анцан, А. Гейкин, И. Калниньш, У. Ваздик, П. Лиепиньш, К. Зушманис, О. Дреге, И. Томасе, Д. Купле, Л. Петерсон.

Зарубежные фильмы

«Дерево без корней» (по мотивам рассказов Николы Хайтова «К вершине» и «Дерево без корней»), 9 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Авторы сценария Христо Христов, Пантелей Пантелеев. Режиссер и художник Христо Христов. Оператор Атанас Тасев. Композитор Красимир Кюркчийский.
Роли исполняют: Никола Дадов, Марин Янев, Невена Коканова, Никола Кедев, Александр Симов, Павел Попандов.

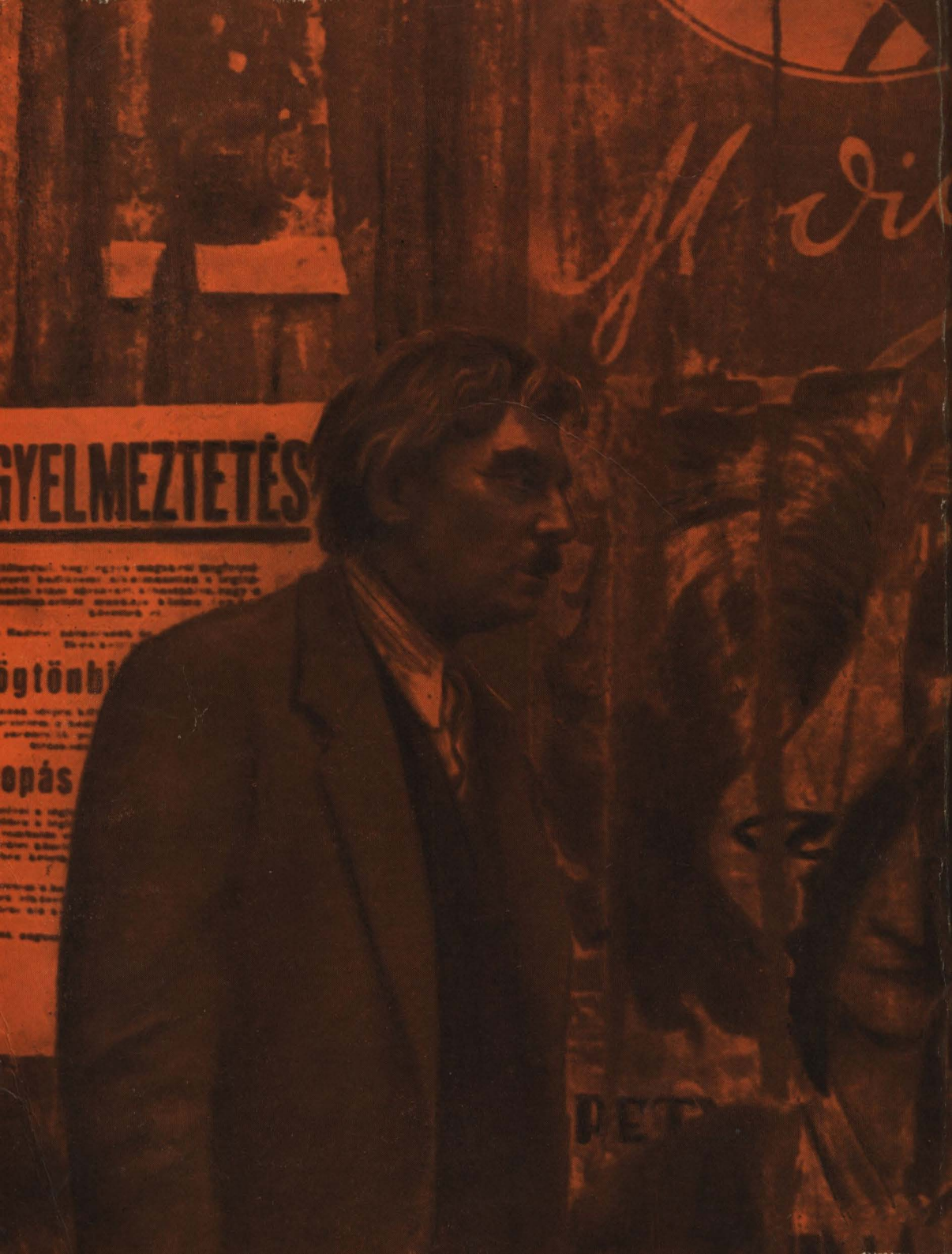
«Следователь и лес», 8 ч.
Автор сценария и режиссер Рангел Вылчанов. Оператор Виктор Чичов. Художник Боянка Ахрянова. Композитор Кирилл Донче в.
Роли исполняют: Любомир Бычваров, Соня Божкова, Александр Притуп.

«У истоков времени» (по новелле Эрвина Холлоша), 8 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Авторы сценария Миклош Кёле, Тамаш Ренч. Режиссер Тамаш Рени. Оператор Янош Шомболаи. Художник Тамаш Вайер. Композитор Гёза Берки.
Роли исполняют: Дьёрдь Черхалми, Эрика Богнар, Шандор Хорват, Ирен Бордан, Хуго Серенчи, Йожеф Бихари, Дьёрдь Шимон, Ладислав Худик.

«Пейзаж после битвы» (по рассказам Тадеуша Боровского), 9 ч.
Производство творческого коллектива «Вектор» (Польша).
Авторы сценария Анджей Вайда, Анджей Бжозовский. Режиссер Анджей Вайда. Оператор Зигмунт Самосюк. Художник Ежи Шеский. Музыка из произведений А. Вивальди, Ф. Шопена, З. Конечного.
Роли исполняют: Даниэль Ольбрыхский, Станислава Целиньска, Александр Бердини, Тадеуш Янчар, Зигмунт Малянович, Мечислав Стоор, Лешек Дрогош, Стефан Фредман, Ежи Обламски, Ежи Зельник, Малгожата Браунек, Анна Герман.

«С любовью», 9 ч.
Производство творческого объединения «Призма» (Польша).
Автор сценария Крыстына Бервиньска. Режиссер Ян Баторы. Оператор Богуслав Ламбах. Художник Здзислав Келановский. Музыка из произведений Фридерика Шопена.
Роли исполняют: Малгожата Сноп кевич, Мирослав Конарский, Войцех Высоцкий, Иоанна Шчепковска, Тадеуш Казьмерский, Збигнев Запасевич, Зигмунт Мацеевский, Анна Пажонка, Зофья Червиньска, Мария Новотарска, Барбара Солтысик, Кшиштоф Калчиньский.

«Двадцать девятый», 10 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Ярослав Матейка. Антонин Кахлик. Режиссер Антонин Кахлик. Оператор Иван Шлапета. Художник Милан Неедлый. Композитор Владимир Соммер.
Роли исполняют: Мирослав Зоунар, Адольф Филип, Вацлав Шворц, Йозеф Микса, Ярослав Дрбоглав, Ярослав Кунеш, Йозеф Лангмиллер, Богуслав Личман, Владислав Вечержа, Ежи Воганка, Иржи Орнест, Виктор Прейсс.


GYELMEZTETÉS